البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

ملف العدد

البلاغة والخطاب:
من إنتاج المعنى إلى تحليله

العدد المزدوج
16-15
شتاء/ربيع
2026

البلاغة والنقد الأدبي
مجلة فصلية علمية محكمة

البلاغة والنقد الأدبي

مجلة فصلية علمية مُحكّمة

البلاغة والنقد الأدبي - مجلة فصلية علمية محكمة
عنوان المراسلة: تجزئة الإسماعيلية، الرقم 877، القنيطرة، المغرب

البريد الإلكتروني: elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com

أو adnanimohammed@gmail.com

الهاتف: 35 12 65 06 أو 28 13 88 61 06
الملف الصحافي: 6/014

رقم الإيداع القانوني: 2014PE0036

ردمد: 8790-2351

الغلاف من تصميم الفنان: محمد السالمي

قواعد النشر في المجلة

تنشر مجلة «البلاغة والنقد الأدبي» جميع الدراسات والمقالات الأصلية والمترجمة من أي لغة أخرى في مجال اختصاصها، المراعية لأدبيات البحث العلمي.

وتيسيرا لعمل هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة، ولإعطاء المساهمة حظا أوفر في النشر، يرجى الالتزام بالأدبيات الآتية:

- ترسل المساهمات على البريد الإلكتروني للمجلة elbalaghawaennaqedeladabi14@gmail.com، مكتوبة بالوورد، بحجم 14، وبخط Simplified Arabic في المتن.
- توضع الإحالات في أسفل كل صفحة، مع الاقتصار على اسم المؤلِّف، والمؤلَّف، والصفحة فقط. وتُثبت المصادر والمراجع والدوريات باللغة العربية أو الأجنبية في آخر المساهمة (اسم المؤلِّف، اسم المؤلَّف، دار النشر، سنة النشر، ورقم الطبعة). وإذا كان مقالا من مجلة، يوضَع بين مزدوجتين، ويُذكر العدد أو المجلد والسنة. ويُراعى في إعداد كل ذلك الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.
- يُؤْمَل ألا يتجاوز عدد الكلمات 5000 كلمة.
- يُرفَق النص المترجَم من أي لغة بالنسخة الأصلية له، مع ضرورة التوثيق.
- يُبَلَّغُ أصحاب المساهمات بتسلم مساهماتهم العلمية فور التوصل بها، وتحال على هيئة التحرير، والهيئة العلمية للمجلة للبث فيها على نحو سري. ويُبلغ أصحاب المساهمات المجازة بذلك.
- تَطلب هيئة التحرير، في إطار التعاون العلمي، إجراء التعديلات الضرورية عند الاقتضاء. اختزالا أو توسيعا أو تصويبا.
- لا تعاد المساهمات لأصحابها، سواء تلك المقبولة للنشر، أو التي لم تُقبل.

المرجو أن يلتزم الباحثون بهذه القواعد تيسيرا لعمل الساهرين على المجلة

المحتويات

كلمة العدد

أشرنا في آخر عدد أصدرناه من المجلة -قبل ست سنوات- إلى أن أكبر تحدٍّ للمسؤولين عن إصدار المجلات، الذين يجعلونها جزءا مهما من مشاريعهم العلمية وحسب، دون اعتبارات أخرى، إكراما للمعرفة، واحتراما للقراء هو تجاوز ما يعترض إخراج هذه المجلات إلى الوجود من إكراهات؛ منها ما هو مادي، ومنها ما هو مرتبط بالانشغالات الضاغطة للقائمين عليها، ومنها ما هو متصل بالمعرفة ذاتها، وكيفية تحصيلها وتقديمها للقراء بالشكل الذي يليق بها وبهم.

ولا نخفي على القراء الكرام أننا -في مرحلة من المراحل- وجدنا أنفسنا أمام كل هذه الإكراهات، أو أغلبها مجتمعة، لا سيما زمن جائحة كورونا التي امتدت آثارها لأربع سنوات أو ما يزيد؛ إذ ظل الناس تحت تأثير وقعها المادي والنفسي والمعرفي. غير أن إحساسنا بضرورة الوفاء بالتزامنا اتجاه قُرَّائنا وكُتَّابنا لم يَفْتُر للحظة، بل ظل مُتَّقِدًا، يحفزنا لمعاودة إحياء الصلة بهم. وما إن بدا الظرف ملائما حتى وجدت هيئة التحرير نفسها تسابق شغفها لتجديد اللقاء مرة أخرى بعددين دفعة واحدة، علها تستدرك بعضا مما فات في انتظار القادم.

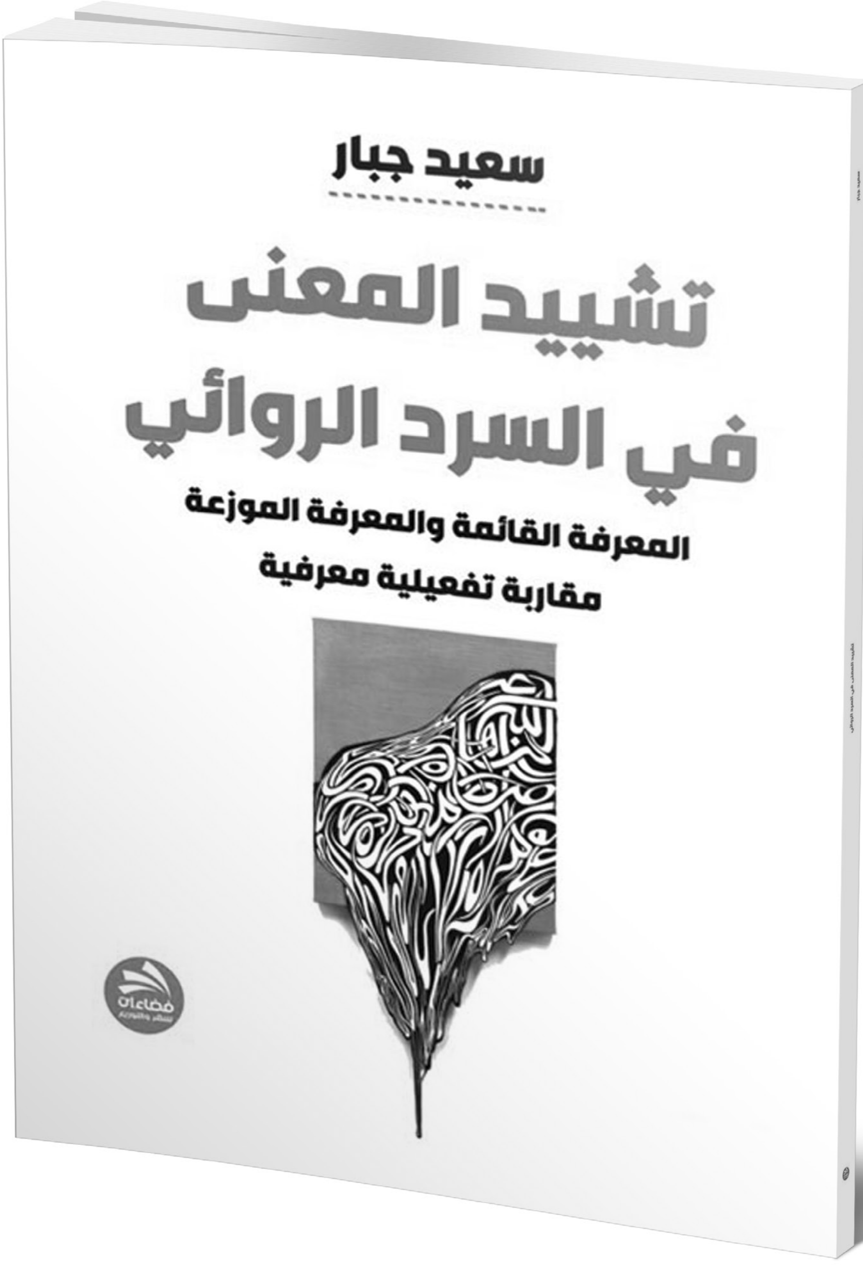
ها نحن إذن نستبدل وجع التوقف بسعادة اللقاء بكم، راجين أن نؤسس لانطلاقة متجددة لا أَوْجَدَ الله ما يعيق مسارها نحو اللانهائي. انطلاقة تُؤَسِّسُ على ما سبق، وتَسْتشرفُ المستقبل برؤى وتصورات نرجو أن تكون لنا حصانةً مما لا نعلم حدوثه.

إن هيئة التحرير التي أسست هذه المجلة، وتوسعت بانضمام زملاء من خيرة الباحثين المغاربة في مجال الأدب عموما، والبلاغة والنقد خصوصا، لسعيدة جدا وهي تضع أمامكم هذين العددين، تحت أعين هيئة استشارية تعززت بدورها بزملاء آخرين من الباحثين المغاربة والعرب المبرزين، كان لهم دور هام جدا في استئناف صدور المجلة، وسيكون لهم الدور نفسه في مواصلة ظهورها بانتظام بما يستجيب لتطلعات القراء. وفي سياق تعزيز تركيبة القائمين على المجلة ارتأينا إحداث هيئة للمراجعة والتدقيق، تكون من باحثين صاعدين بقوة وثبات أيضا في مجال البحث العلمي، لهم من الخبرة والتكوين العلمي والطموح ما يجعلهم سندا علميا لهيئة التحرير، قصد النهوض بأعباء الإصدار خير نهوض. فبالجميع نرحب، وبهم نسعد، ومنهم ننتظر العون والإسناد والنصح والتأطير... حتى نؤدي هذه الأمانة التي ألزمنا بها أنفسنا، دون أن نبتغي من ذلك جزاء إلا إدراك الانسجام مع هويتنا باحثين، مشتغلين بالمعرفة، ساعين إلى إدراكها من أصولها، وطامحين إلى التجديد فيها.

لقد حرصنا على أن تستمر المجلة بالمحاور نفسها غير منقوصة، إيمانا منا بأنها متكاملة متعاضدة؛ تكون فاتحتها مجموعة من المقالات والأبحاث المتصلة بالأدب وقضاياه، متبوعة بملف العدد الذي اخترنا أن نخصصه للبلاغة والخطاب، مرورا بالترجمة والحوار ومناقشة بعض المفاهيم والقضايا، ووصولا إلى قراءة في كتاب يفرض نفسه بمناسبة خاصة.

إن الغاية ليست فقط لقاؤكم بعدد أو عددين أو ما لا نهاية من الأعداد، بل هي أن نلتقي في القمة ونواصل السير فيها. وما هذا بعزيز إن تضافرت جهود الكل، لتُسْنِدَ رغبتنا وحماسنا، وتَشُدَّ من عزيمتنا متى تسرَّب إليها ما يمكن أن يُعيقَ هذا السير، أو يُعثِّرَه، أو يُبَطِّئَهُ....

هيئة التحرير


سعيد جبار
تشييد المعنى
في السرد الروائي
المعرفة القائمة والمعرفة الموزعة
مقاربة تفعيلية معرفية

دراسات وأبحاث


د. رشيد الخديري
السَّرْدُ الثَّقَافِي
فِي الرِّوَاية العَرَبِيّة المُعَاصِرَة
مِنْ كِتَابَة الذَّات إِلَى تَخْييلِ الذَّاكِرَة
نقد
د. رشيد الخديري
نقد

القيم المتشابكة:
تشكيل البناء اللغوي والأدبي في النص المسرحي
رهان جمالي وفكري

بلقاسم الجطاري[1]

المقدمة:

يحمل الأدب، في ثنايا تاريخه ونصوصه، قرائن تكشف عن وظيفته الخلقية، وشواهد تشي بغاياتٍ ورسائل قيمية يسعى إليها، في سياقِ منظومةٍ اجتماعيَّةٍ رسمت لمنتوجها الأدبي طرقًا يستهدفها حفاظًا على تماسك الجماعة، وتعاضد مكوِّناتها البشريَّة، والماديَّة، والرمزيَّة، وبيانًا يُمْكِنُ من خلاله تدبر أشكال الإنتاج الأدبي الشفهية، التي أسس بها الإنسان تجربته الإبداعيَّة في هذا المضمار. إذ يتضح جليًّا حضور البُعد القيمي في كَمٍّ هائل من النصوص الأدبية التقليديَّة التي نَحَتَتْهَا شعوبُ العالم المختلفة، وإن كشفت تجارب الأمم عن تمايز نسبي في جرعات الحضور القيمي، وتفاوت في العناية بأصناف القيم، وذلك انسجامًا مع تباينِ التجارب الإنسانيَّة وتنوُّع الدروس المستفادة من فرادة التجربة التَّاريخيَّة لكل أمة على حدة.

وسيطول بنا الحديث عن فروع هذا الحضور القيمي في إنتاجاتِ شعوبِ المعمورة، وعن أوجهه وطبيعة علاقته بالمقاماتِ الاجتماعيَّة التي أفرزته، كما سيطول بنا الحديثُ عن الأهمية الشديدة التي منحتها هذه الشعوب لآدابها، وكيف جعلت منها مطايا أثيرة لتعزيز القيم الخلقية وتربية الناشئة عليها، وكيف ظلَّت شعوب العالم تدسّ في إبداعاتها، ذات المظهر التَّنفيسي، رسائل قيمية تكرس المظهر النفعي الوظيفي لهذه الآداب المختلفة.

ولعل الثابت أنَّ المسرح، وقبله نظائره من أشكال التَّعبير الفرجوي، قد أسهم مساهمةً كبرى في تعزيز البُعد الوظيفي، ذي الطابع القيمي، للظَّاهرة الأدبيَّة في مجملها، بوصفها ظاهرةً إنسانيَّةً مركَّبة، مثلما أسهم في تطوير أدوات التعبير عن معضلاتٍ خلقية ظلَّت لصيقة بكل تجربة حياتية بشرية، سواء أكانت فرديَّة أم جماعيَّة.

---

1. جامعة محمد بن زايد للعلوم الإنسانية – أبوظبي / الإمارات العربية المتحدة.

لقد أبدع الإنسان المسرح ليعبر عن مضايق تجربته الوجودية، ويعبر عن أفهامه وتمثلاته بخصوص تعقيدات النفس البشرية، وتصرفاتها في سياق الفعل الجماعي، لكن ذلك لم يمنعه من اتخاذ المسرح أداة لفك وتحليل صنوف الماديات والرمزيات المتصلة بضوابط السلوك وآدابه، وليختزل ألوانًا من معتقداته بخصوص مصادر هذه القيم الأخلاقية، ووظيفتها، وما يتهددها من العدوان الصادر عن جهاتٍ تسعى إلى نزع القداسة عن الإنسان، وتشييئه، وتسليعه.

تسعى هذه الدراسة إلى تتبع بعض أوجه الحضور القيمي في جنس المسرح، من زوايا مختلفة، لكنها لن تقتطع من أرض هذا الجنس الأدبي الرحبة إلا حقلًا ضيقًا هو حقل مسرح ما بعد الدراما؛ لأنه موضوع حديث، قليل التداول قياسًا بغيره من مواضيع البحث المتصلة بمسرح ما قبل بروز هذه التجربة–الاصطلاح في ساحة المواكبة النقدية المسرحية العالمية.

يحمل الإبداع الإنساني، في جوهره، «رِهانًا قيميًّا»؛ فهو محاولة مستمرة لطرح الأسئلة الكبرى حول الحق والخير والجمال. وفي قلب هذا السعي، يقف الأدب، بوصفه حاملًا تاريخيًّا لـ «الوظيفة الخلقية» والرسائل القيمية التي تحفظ تماسك الجماعة.

ولطالما كان المسرح هو الساحة الأكثر صخبًا لهذا الرهان؛ فضاءً لتجسيد الصراعات الأخلاقيَّة ومعضلات الوجود الإنساني. لكن هذا الرهان شهد تحولًا جذريًّا مع بزوغ «مسرح ما بعد الدراما»؛ وهو مسرح تخلّى عن «القصة» لصالح «الحالة»، وعن «النص» المُقدّس لصالح «الأداء» المُتشظّي .

هنا، يتحول «المأزق القيمي» من كونه «أزمة مضمون» (ماذا نقول؟) إلى «أزمة لغة» (كيف يمكن قول أي شيء ذي قيمة أصلًا؟).

كما تسعى هذه الدراسة أيضًا إلى تجاوز التحليل الأدبي التقليدي، لتغوص في «البناء» المزدوج لهذا الرهان. إنها لا تكتفي برصد السمات الأدائية والدرامية (كالارتجال، وإشراك المتلقي، وتفكيك الفضاء)، بل تتقصى «الأدلة اللسانية» العميقة التي تُبنى بها هذه الأزمة.

تطرح الدراسة إشكالية مفادها: كيف يتجلى «الرِّهان القيمي» (إثباتًا أو تفكيكًا) عبر آليات «البناء اللغوي» (المعجمي والتداولي) وآليات «البناء الأدبي» (الشخصية والحدث) في نصوص مسرح ما بعد الدراما؟ إننا نبحث عن البصمة اللُّغوية التي تكشف أنَّ انهيار اليقين القيمي هو، في الصميم، انهيار للثقة في قدرة اللغة ذاتها على حمل اليقين.

- مصطلحات البحث:

يعتمد البحث عتادا مصطلحيًّا شديد الصلة بقطبيه المعلنين: المسرح والقيم؛ وهكذا، فإن المصطلحين الرئيسين اللذين يؤثثان فضاء هذه الدراسة هما: القيم، ومسرح ما بعد الدراما، ونعني بالأولى ما يعنيه بها علماء الاجتماع والتربية وعلم النفس؛ إذ يعرفون القيم بأنها محكات ومقاييس نحكم بها على الأفكار والأشخاص والأشياء، والأعمال والموضوعات، والمواقف الفردية والجماعية؛ من حيث حسنها وقيمتها والرغبة بها، أو من حيث قيمتها وعدم قيمتها، وكراهيتها، أو في منزلة معينة ما بين الحدين[1]. أو لنقل: «إن القيم عبارة عن معايير وجدانية وفكرية يعتقد بها الأفراد، وبموجبها يتعاملون مع الأشياء بالقبول أو بالرفض»[2].

كما تعتمد الدراسة على عتادٍ مصطلحي يجمع بين حقل النقد الأدبي وحقل اللِّسانيات التطبيقية، وأبرز هذه المصطلحات:

1. **الرِّهان القيمي (Wager Axiological)**: هو المصطلح المركزي. ونعني به تجاوز «الهدف» أو «الغاية» القيمية المباشرة (كما ورد في التعريف الأولي)، ليصبح «مُخاطرة» أو «مُقامرة(Wager) المبدع على «إمكانية» وجود القيمة ذاتها. في المسرح الدرامي، كان الرهان هو «تأكيد» القيمة؛ أمَّا في مسرح ما بعد الدراما، فالرهان هو على «قدرة» المتلقي على «خلق» القيمة من بين ركام لغوي وأدائي مُفكك .إنَّ البحث عن الرهان القيمي، في هذه الدراسة، معناه السعي إلى تتبع المقصد القيمي الذي يحرك ممارسي الاتجاه المسرحي المذكور، ولا يعنينا هاجس الوقوف على إعلان هذا الرهان ولا التصريح به من قبل هؤلاء في حواراتهم وكتاباتهم التنظيرية.
2. **مسرح ما بعد الدراما (Theatre dramatic-Post)**: نعني به ما يعنيه مُنَظِّرو المسرح المعاصرون (كهانز تيس ليمان)، أي «كل تعبير مسرحي يشكك في أولوية النص والدراما». إنه مسرح «قوامه الحالة وليس القصة»، ويتخذ هويته من «قانون التشذر»، ويسعى «للتأثير على المتلقي أكثر مما يتصل بمسألة التقيد بالنص». وهو الحقل التطبيقي الذي نرى فيه تجليات الأزمة اللُّغوية-القيمية.

---

1. ماجد عرسان، فلسفة التربية، دراسة مقارنة بالفلسفات التربوية، دار الفتح للدراسات الإسلامية، الأردن، ط1، 2009، ص427.
2. إيهاب عيسى مصري وطارق عبد الرؤوف محمد، القيم التربوية والأخلاقية، مفهومها، أسسها، مصادرها، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ص12.

3. **البناء اللُّغوي(Construction Linguistic)**: مصطلح إجرائي لا نقصد به مجرد «النحو« أو «الصرف»، بل نعني به مجموع الآليّات اللِّسانية التي «تَبني» أو «تُفكك» الموقف القيمي في النص. ويشمل ثلاثة مستويات ستخضع للتحليل:

- **المستوى المعجمي– الدَّلاليّ**: رصد الكلمات الحاملة للقيم (الحق، الواجب) وتحليل «تفريغها الدلاليّ» (Bleaching Semantic) .
- **المستوى التداولي (Pragmatic)**: تحليل «الأفعال الكلامية» (Acts Speech) وكيف تحولت من «الإخبار» إلى «الصدمة» أو «الاعتداء اللغوي».
- **المستوى السِّيميائي(Semiotic)**: رصد التناقض بين «القناة اللغوية» (المنطوق) و«القناة فوق-اللغوية» (الأداء الجسدي والنبرة) .

4. **القيم(Values)**:نتبنى التعريف العام الذي يراها «محكات ومقاييس نحكم بها على الأفكار والأشخاص والأشياء»، أو «معايير وجدانية وفكرية... يتعاملون مع الأشياء بالقبول أو بالرفض». وتهتم الدراسة بكيفية «بناء» هذا القبول أو الرفض أو الحيرة تجاهها عبر البناء المزدوج (اللُّغوي والأدبي).

- منهجية البحث

يتعلق الأمر بدراسة تتبع قواعد المنهجين الوصفي والتحليلي، من حيث سعي هذين المنهجين إلى رسم صورة عن واقع مدروس، ثم النبش في الشروط الموضوعية التي أسهمت في خلق هذا الواقع، والتربص بشبكة العلاقات التي يقيمها مع غيره من الوقائع السابقة أو الموازية.

هذا، وتتأسس الدراسة على الاستفادة من نتائج تقاطعات المدارس والمناهج التي تتشارك البحث والنظر إلى الفرجة المسرحية، سواء تلك الموصولة إلى تقاليد النقد المسرحي أو تلك التي تتصل بالمحيط المجتمعي، بمعناه العام.

هذا، ولا يتعلق الأمر بمقاربة مفروضة على الموضوع، بل بمقاربة منبثقة من طبيعته المركَّبة، ومستمدة من كثافة التفاعلات التي تجري في قلب النشاط المسرحي، الذي يشكل، بموجب كثافة أبعاده وعناصره، بؤرة تماس عدد هائل من المعارف والتخصصات والتدخلات المؤسسية.

1. جنس المسرح؛ المعنى والسياق:

شهد الفن في الغرب منذ أوائل الستينيات من القرن العشرين سعيًا حثيثًا، لا يمكن تجاهله، نحو فكرة العرض (Performance)، وهي الفكرة التي أفرزت ما يمكن تسميته «اتجاهًا فنيًّا» يقضي بجعل العرض في قلب عملية الإبداع، حتى إنَّ الحدود المعهودة بين الفنون بدأت تتماهى شيئًا فشيئًا، حيث ساد الميل إلى «خلق حدث» بدلًا من «خلق عمل»، وتحقيق ذلك في هيئة «عرض أدائي»[1].

وإذا شئنا بعض التدقيق قلنا إنَّ المسرح والدراماتوجيا قد شهدا تحولات جذرية منذ النصف الثاني من القرن العشرين تحديدا. ولعل أحد أهم مفاتيح القوة في هذا التحول هو مزج الوسائط والتكنولوجيا في المسرح وفنون الأداء. وبالتالي تغيرت الممارسات والنظريات والمناقشات حول مسائل الدراماتورجيا [2].

وحيث إنَّ الدراما حدث أدبي تاريخي محدد، فقد انتقل جوهر المفهوم، في نظرية الدراما وفي الفلسفة، من «الفعل Action» (عند أرسطو) إلى الشخصية (عند هيجل)، ومنها إلى الفضاء الداخلي للشخصية، والى خارج عالم البشر رغم ذلك، وإلى المجال الروحاني والخارق للطبيعة. وبالنسبة لسوندي (Soundy Peter)، وهو أحد أشهر المشتغلين على الدراما الحديثة، فقد كان التقسيم إلى عصور محددة هو المعيار الرئيس لفهم الدراما التي تُبنى على فهم العلاقات الإنسانية. لقد جاءت دراما الحداثة إلى الوجود في عصر النهضة، إذ كانت نتيجة الجهد الفكري الجريء الذي قامت به كينونة واعية، بعد انهيار النظرة إلى العالم في القرون الوسطى، والتي سعت إلى ابتكار حقيقة فنية استطاع من خلالها الإنسان المبدع أن يثبت ذاته ويعكسها على أساس علاقات التبادل الشخصي وحدها[3].

غير أنَّ الحديث عن حصول تحولات في مسار الإنتاج الدرامي يجب ألا يدفعنا إلى الاعتقاد بحصول طفرات أو مسوخ في هذا المضمار، فقد تنبه الباحث خالد أمين إلى مقدار التمويه الذي يحيط بمفهوم ما بعد الدراما، قائلًا في هذا الصدد: «والحال أن بادئة «ما بعد» الملحقة بالدراما، معرضة لنفس سوء الفهم الذي تعرضت له «الما بعد» الملحقة بـ «الحداثة». لهذا يجب التأكيد على أن بادئة «ما بعد» لا تعني إطلاقًا أنَّ تصنيفًا مرحليًّا

1. إيريكا فيشر ليتشه، جماليات الأداء، ترجمة مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2012، صص31–32.
2. مسعود جونيش، التحول الإنساني في مسرح ما بعد الدراما.
https / /:www.gocp.gov.eg /masr7na /articles.aspx?Articl) Consulté le(2024.11.12
3. نفسه.

يأتي بعد الدراما، أو نسيانًا للماضي الدرامي، أو إلغاءه نهائيًا، بقدر ما هي استيعاب وتجاوز للدراما في ذات الوقت»[1].

إنَّ ما تعنيه، إذا، هو إمالة زاوية الانعطاف على نحو أشد مما كان يجري عليه طيلة فترة شيوع الاتجاهات المسرحية السابقة، ولعل إحدى علامات هذا الانعطاف الفريد دخول الوسائط الجديدة إلى حلبة الإنتاج المسرحي، واستدماج فنون أخرى في جسد العرض المسرحي. صحيح أنَّ انفتاح المسرح على باقي فنون المدينة قد بدأ منذ الإغريق القدامى، بيد أن انتشار الوسائطية، بوصفها خاصية مهيمنة، يعده كثيرون من سمات مسرح ما بعد الطليعة، وهذا ما دفع عددا من المتتبعين إلى الحديث عن منعطف وسائطي في المسرح، حيث تواتر الاشتغال بالتقنيات الرقمية في الفرجة المسرحية، وقد أدى هذا الاشتغال، بدوره إلى خلخلة مفهوم المسرح[2].

أمَّا عن سياق هذا المنزع الوسائطي الجديد، فلا شك أنه وليد الثورة الصناعية، التي دفعت الإنسان إلى زيادة توسيع مسافته بالطبيعة وتحاشي مجمل الإنتاجات البسيطة، كما أنه وليد الفتح المبين للعولمة، عبر عولمة الأسواق العالمية، ومن ضمنها ما يرتبط بمجال الخيرات الثقافية والفنية، لتفتح نوافذ «الدوت كوم» وصفحات من الوسائطية، التي فتحت بدورها أفقًا رحبًا للفن عامة وللمسرح، فيما بات يعرف بمسرح ما بعد الحداثة. لقد سمحت الثورة الصناعية بفتح باب العولمة، وذلك عبر الأسواق العالمية، وسمحت التقنيات الجديدة ببناء صناعات ثقافية، أصبحت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين بلا جواز سفر، تقتحمك في قلب غرفتك الحميمية، وتفرض نفسها عليك، وعلى هويتك الخاصة، كما سمحت بفتح نوافذ بعمليات التشفير وغيرها من العمليات الرقمية التي تساهم في خلق سوق عالمية رائجة[3].

ولعل المؤكد، في هذا الباب، أنَّ العلاقة بين المسرح والتكنولوجيا الوسائطية ليست معالم عولمة فنية، بل هي أكثر من ذلك بكثير؛ إذ تحاول أن تكون ذلك البديل أو ذلك الجديد أو المغاير للدراماتورجيا الكلاسيكية والحديثة. إنها دراماتورجيا تحاول التجديد

1. خالد أمين، المسرح العربي بين الدراماتورجيا الركحية وأسئلة «ما بعد الدراما» (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012، ص84.

2. خالد أمين، المسرح والوسائط (مؤلف جماعي)، منشورات الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012، ص7.

3. عبد المجيد أهرى، مسرح ما بعد الدراما؛ إشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي، مجلة العلامة، ع2، 2016، ص276.

في الخبرة الجمالية[1]. وقد أفضى ذلك إلى تعديل وجهة النظر بخصوص مختلف الأطراف المساهمة في صناعة الفرجة المسرحية، فقد أدى تحول المسرح إلى فرجة وسائطية إلى تقويض العديد من الرؤى السابقة حول مفهوم الممثل والسينوغرافيا، كما أعاد النظر في دور المؤلف والمخرج المسرحيين، بحيث لم تعد السيرورة الإبداعية المسرحية قضية متخيل وحسب، وإنما أضحت قضية تقنية أيضا، ولم تعد، بالتالي، المعرفة الدراماتوجية وحدها كافية لصياغة عناصر الفرجة المسرحية وبلورتها، ذلك أن البعد الوسائطي بات يفرض الاستعانة بمعرفة تقنية، والاعتماد على مهندسي المعلوميات، وتقنيي الوسائط الجديدة لبناء هذه الفرجة، على صعيدي التصور والإنجاز[2].

إنها إحدى صفات المسرح موضوع الحديث، لكنها ليست الصفة الوحيدة ولا الغالبة، فقد اقترنت بها مواصفات أخرى، كان مجملها نتاج تفاعل الفعل الأدبي بالفضاء الثقافي الحاضن، ومن ذلك نذكر:

- إنه مسرح يقوم بتحليل الشروط الدرامية المتفق عليها، سواء الكلاسيكية أو الحديثة، ويُعيد تشكيلها في قوالب جديدة.
- إنه يفتح مساحاته لجماليات مغايرة، تقوض الكتابة الدرامية، وتعيد تركيب جسد الممثل، وحتى موقف المتفرج وموقعه.
- إنه يقبل كل الأشكال ما بعد الحداثية، ويؤسس لفلسفة التشظي والتفكيك والتشذر والمونتاج.
- إنه مسرح تتم الكتابة فيه بالفضاء والزمن والجسد، لا بالنص[3].
- يخضع فيه الإخراج «غالبا لعدة مبادئ متناقضة، ولم يخش من دمج أساليب مشتتة، ويقوم بعملية إلصاق لأساليب تمثيل غير متناسقة. مثل هذا التشظي جعل من المستحيل تركيز الإخراج حول مبدأ، أو تقليد موحد، أو إرث لأسلوب أو لطريقة تقديم»[4].
- إنه كما قال الناقد الألماني هانز تيس ليمان: مسرح لا يسعى إلى تحقيق شمولية

1. عبد المجيد أهرى، مسرح ما بعد الدراما؛ إشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي، ص277.
2. حسن يوسفي، الفرجة الوسائطية وخلخلة المفاهيم المؤسسة للمسرح (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي للفرجة – ط1، طنجة، 2012، ص177.
3. عبد المجيد أهرى، مسرح ما بعد الدراما؛ إشكالاته وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي، ص273.
4. باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2015، ص410.

التركيب الجمالي، وإنما يسعى، بالأحرى، إلى إضفاء طابع تشذري لهذا التركيب. الشيء الذي يخول له اكتشاف عالم جديد للفرجة، وحضورًا متجددًا للفنانين، وأفقًا واسعًا لتطوير مكونات مسرح ارتكز دومًا على الدراما.

- لا يجب عده نفيًا للمسرح الدرامي الذي يظل حاضرًا في الأشكال الجديدة التي تتبلور انطلاقًا من بنيته العامة.
- إنَّ الزمن فيه هو بؤرة العمل، وهو فن ممدد يعكس حالة، ويتعارض مع الزمن الغائي، الذي يقوم عليه المسرح الدرامي، كما يشير إلى ذلك هانز تيس ليمان.
- إنه طقس أو شعيرة يسعى إلى تغيير المتفرج؛ لأنَّ الفضاء المسرحي يتحول إلى استمرار للواقع[1].

وعلاوة على كل ما ذكر، يمكن القول إنَّ هذا المسرح لم يتردد في «تضمين أنواع جديدة من النصوص داخل النص المسرحي، لم تستخدم من قبل، مثل بروتوكولات الاستجواب والمراسلات والمذكرات وغيرها من الأشكال غير المرئية للنصوص، بالإضافة إلى وسائل التمثيل السينمائي والتصوير الفوتوغرافي والأفلام والتسجيلات الصوتية والمؤثرات الصوتية المأخوذة من الأفلام وصوت القراءة وصوت التلفاز، كعناصر مسرحية جديدة على خشبة المسرح، ومن ثم تحول الخطاب المسرحي إلى خطاب متعدد الوسائط»[2].

2. سؤال القيم في المسرح:

احتل موضوع القيم مساحة فسيحة ضمن حقل البحوث والدراسات الأدبية والنقدية، ولعل مرد ذلك إلى طبيعته النفعية ذات الصلة بالاحتياجات البشرية الأساسية. إنَّ من يستدعي تيمة الأخلاق إلى مضمار البحث والتحري يفعل ذلك يقينا منه بأن التماسك المجتمعي وقف على صلابة الترسانة القيمية التي تحكم الفعل المجتمعي في شموليته، وهو يجعل للتعبير الأدبي وظيفة رئيسة بجانب وظيفته الإمتاعية الخالصة، هي وظيفة المنفعة، أي وظيفة إفادة المتلقي بما يمكن أن تترسخ في ذهنه في مرحلة أولى، قبل أن ينبثق من روحه في هيئة سلوك أو تقرير أو اعتراض، أو أي فعل من شأنه رفع منسوب الأخلاق الحميدة في مجتمعه.

1. حسن المنيعي، المسرح العربي ما بعد الدراما (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2012، ص18.
2. هانز تيس ليمان، مسرح ما بعد الدراما، ترجمة: مروة مهدي عبيدو، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر، الدورة 25، ص12.

1.2. مسرح الكبار:

ما من شك أن المسرح قد وجد في سياق تعبير عن روح جماعية تروم تعضيد اللحمة لمواجهة التحديات البيئية المختلفة، من منظور مسؤولية الإنسان على توازن مجاله واستدامة ثرواته؛ وهكذا برزت في كل الجماعات أصوات تنادي بجعل المسرح وسيلة لترسيخ هذا التماسك، ولاسيما خلال العصر الحديث، حيث تضاعف حجم التحديات التي يواجهها الإنسان، بسبب تسارع التحولات السوسيولوجية التي تمس شتى مناحي حياته، وهكذا فقد كان من المألوف سماع نداءات الضالعين في فورة الحياة الأدبية، وهم يحثون على تحميل المسرح رسالة أخلاقية عساها تعزز سلوكًا أو تقوضه، وها هو جاسينتو بينافينتي (Jacinto Benavente) يكرس هذا الرأي، إذ يقول: «إنَّ مسؤولية كاتب المسرح اليوم أكبر من أي وقت مضى. إنَّ المسرح تجسيد للمجتمع، بطبائعه وضميره. أوليس بإمكانه أن يتفاعل مع هذه الطبائع، وهذا الضمير، من خلال تقديم أخلاقية أسمى تهدف إلى تحقيق حالة اجتماعية أكثر كمالا؟ أم أن علينا أن ننكر تأثير الفن والمسرح بشكل خاص، مدعين أن قيمته الاجتماعية الوحيدة تكمن في كونه تسلية وترفيها، وأنه متعة من متع الحياة؟ يجب أن نقول كما قال الكوميديان رينار عن كتاب المسرح الأخلاقي في أيامه: «بسبب أربعة أبيات يمكن أن تكون قد كتبتها، تظن أنك قد عرفت الإنسان، وأعدت بناء باريس، وباريس هنا تعني العالم»[1].

واضح أنَّ الحديث عن وظيفة المسرح الأخلاقية، كما يصورها بينافينتي، أمر وارد على سبيل المبالغة، بيد أنها ليست من صنف المبالغات التي بوسعها حجب الأهمية الشديدة التي أسبغها ممارسو المسرح المعاصرون على رسالته القيمية الضرورية لتخليق الحياة العامة؛ لأنهم أقدر الفاعلين الثقافيين على استشعار ذبذبات الجماعات الصغرى، وتلمس اختلالات النظام الاجتماعي في أصقاع الهامش، البعيد حتى عن أعين المتابعات العلمية المؤسسية، والعيون السياسية القريبة من مراكز القرار.

إننا «نطلب من المسرح دائمًا شيئًا أعمق من مجرد الترفيه، نطلب منه ذلك الوعي الذي يضاعف الحياة داخلنا، ويزيدها عمقًا واتساعًا وتحررًا وإمتاعًا، لقد تحول المسرح في عصور الانحطاط إلى مجرد أداة للترفيه عن البشر المتعبين والضائعين، ولكن ذلك التحول كان الاستثناء الذي يؤكد القاعدة، وهي أنَّ المسرح لا يجب أن يكون مجرد أداة ترفيه فحسب. ثم حدثت النقلة المعاصرة، ولم يعد هناك استثناء ولا قاعدة، وصار للترفيه فلسفته

1. جاسينتو بينافينتي، الأخلاق في المسرح، مجلة الآداب الأجنبية، ع75، يوليو 1993، صص23–24.

كاحتياج إنساني، يؤكد حرية الإنسان، ورفضه، يكون مجرد آلية تؤدي دورها المرسوم داخل أنظمة اجتماعية شديدة التعقيد، تستلبه من ذاته، وتقهره بضغوط لا قبل له بها، وهذا بالطبع لا يتناقض مع الدور الجاد للمسرح الذي تضاعفت مسؤوليته ودوره، في استعادة الإنسان المغترب عن عالمه المتمثل في أخوته ومجتمعه وعصره»[1].

وليس غريبًا أن نجد نظائر لهذا الصوت المدافع عن خلقية الممارسة المسرحية وغائيتها في تجارب عديدة، على امتداد العالم الإسلامي، فقد تبلور في سياق الوعي بخطورة المسعى «التغريبي»، اتجاه يدعو إلى إسلامية المسرح، أي إلى توشيح الفعل المسرحي بوشاح التعاليم الدينية الإسلامية، سواء على مستوى قيمه الظاهرة والمستضمرة أو على مستوى نسقه الثقافي العام، تاريخًا وحاضرًا ومستقبلًا.

فإذا كان الصراع في المسرح الغربي صراعًا تراجيديًّا عموديًّا بين الإنسان والقدر (تعدد الآلهة)، كما نجد ذلك جليًّا في مسرحيات سوفكلوس وأسخيلوس ويوربيديس، أو صراعًا ديناميكيًّا كما في مسرحية «الفرس»، أو صراعًا فوقيًّا إنسانيًّا في الكثير من الأعمال الدرامية كما في مسرحية «أنتيغون»؛ بسبب الصراع الجدلي بين المستغلين «بكسر الغين» والمستغلين «بفتح الغين»، فإنَّ الصراع في المسرح الإسلامي هو صراع أخلاقي واقعي بين الحق والظلم، وبين الروح والمادة، وبين الغواية والهداية، أو صراع اجتماعي واقعي بين المتكبرين والمستضعفين، أو صراع ديني بين الوثنية والتوحيد، أو صراع نفسي داخلي وباطني بين الخطيئة والتوبة، كما يظهر ذلك باديًا وواضحًا مثلا في مسرح التعازي لدى الشيعة، على الرغم من غلو هذا الطقس المسرحي وانحراف عقيدته[2].

ومن ثم، فالمسرح الإسلامي في الحقيقة، حسب أحد الباحثين، «ليس قواعد جامدة، أو صيغ معزولة عن الحياة والواقع، أو خطبا وعظية تثقلها النصوص والأحكام، ولكنه صور جميلة نامية متطورة، تتزيا بما يزيدها جمالا وجلالا، ويجعلها أقوى تأثيرًا وفاعلية، ولا يستنكر هذا المسرح أن يبتكر الجديد النافع الممتع، فالحياة في تجدد وتطور، وكذلك الإنسان وأساليب حياته العملية والعلمية والترفيهية، على أن يظل مسرحنا في نطاق القيم الإسلامية الأصيلة، ملتزما بجوهرها وغايتها»[3].

وعلى نقيض هذا الاتجاه شديد الحرص على تخليق الخطاب المسرحي نجد اتجاها

1. جميل حمداوي، حول المسرح الإسلامي، دار ركاز، المغرب، ط2، 1997، صص50-51.
2. محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص38.
3. جميل حمداوي، حول المسرح الإسلامي، صص35-36.

ثانيا لا يولي أهمية لموضوع القيم والمغازي الخلقية، ونعني اتجاها يشكل امتدادا لتيار الإبداع الفني الذي لا يؤمن بالالتزام، ولا بالدفاع عن القضايا والأطاريح، ولا يمنح الرسالة القيمية أي أهمية تذكر. إنه اتجاه يحاسب النص-العرض المسرحي على ما ينضح به من فنيات وجماليات داخلية غير موصولة بالضرورة إلى دلالات ثقافية متعالية عن الشرط التاريخي. أو لنقل إنه اتجاه يبحث عن أمارات الاجتهاد الجمالي دون النظر في طبيعة الرسالة التي يمررها العمل المسرحي، ولا في مدى تلاؤمها مع ضوابط الأخلاق العامة، ولا مع الغايات البعيدة التي ترسمها المؤسسات الدولية لمواطنيها على مستوى السلوكين: الفردي والجماعي.

2.2. مسرح الطفل:

بخلاف مسرح الكبار، الذي لا تحظى فيه الوظيفة الرسالية بإجماع الممارسين والمنظرين، ينبري مسرح الطفل[1] بوصفه فضاء أثيرًا لتمرير القيم والتربية عليها، إلى الحد الذي يجيز لنا القول إن الوظيفة الأخلاقية هي حجر الزاوية في كل نشاط مسرحي يستهدف الناشئة، بل هي ذريعة وجوده ومبرر إدراجه في مجمل السياسات التربوية الوطنية والعالمية.

إنَّ المسرح وسيط مهم من وسائط الاتصال الجماهيري، لذا فإنه يلعب دورًا مهمًّا في تكوين شخصية الطفل وميوله وقيمه وأنماط حياته؛ ففي مرحلة الطفولة يتكون الضمير والوازع الأخلاقي، كما تتكون أغلب الاتجاهات والميولات النفسية التي يتوقع أن تسيطر على سلوكه الفردي والجماعي، إذ يتكيف الفرد، في هذه المرحلة، مع بيئته، وهذا التكيف هو بداية معاملاته الاجتماعية مدى الحياة[2].

ولعلَّ هذه الحيثيات المذكورة هي ما يضع المؤلف في مواجهة مسؤولية جسيمة؛ إذ يتوجب عليه إكساب الطفل القيم الأخلاقية والتربوية التي توجه سلوكياته صوب المخارج الإيجابية، لتصنع منه فردًا قادرًا على اتخاذ القرار الصائب والمساهمة في بناء مجتمعه، ولهذا السبب، تحديدًا، يجب على مؤلف نصوص مسرح الطفل أن يكون على وعي تام بمناهج التربية، والنتائج التي انتهى إليها البحث البيداغوجي، وعلم نفس الطفولة، وعلم

1. يعرف معجم المصطلحات الدرامية مسرح الطفل بأنه «المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصا لمشاهدين من الأطفال. وقد يكون الممثلون من الأطفال». انظر: حمدي الجبري، مسرح الطفل في الوطن العربي، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002، ص8.

2. شوق عبادة أحمد النكلاوي، القيم التربوية في مسرح الطفل، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، المجلد السادس، ع26، يناير 2020، مشورات كلية التربة النوعية، جامعة المنيا، مصر، ص541.

نفس النمو، حتى يستطيع إدراك العلاقة بين ما يكتبه وبين المرحلة العمرية التي يخاطبها في عمله[1]، حتى يحقق بكتابته أقصى قدر من الغايات التي يرسمها لنصه الإبداعي.

إنَّ قطب الرحى في كل عمل مسرحي يستهدف الطفل هو حمولته القيمية والخلقية، إلى حد يجيز لنا الجزم أن استحضار الرسالة القيمية هو شرط كينونة هذا الجنس الأدبي، وركيزة هويته الفنية (بالمعنى الأدبي العام)؛ بيد أن هذا الكلام لا يعني، بأي حال، أن مبدع النص المسرحي يظل في حلّ من كل التزام فني يشده إلى بناء جماليات مسرحية، وأن التزامه بالبعد الخلقي في عمله يعفيه من لزوم استحضار عناصر أخرى في عمله المسرحي.

إنَّ القيم شرط وجود مسرح الطفل، لكن ذلك لا يعني سلك مسالك التقرير المباشر، واستعراض المضمون الخطابي لوصايا الأخلاق، بل يعني اشتغالا فنيًّا يقوم على الاجتهاد في ابتداع المعادلات الدرامية التي تفي بغرض تعزيز القيم الإيجابية، أو تقويض القيم السلبية، أو المزج بين الغايتين في قالب عمل مسرحي يجري حوارات جدلية بين الخير والشر، من خلال ممثليه من الشخصيات على الركح، بطريقة تلائم مستوى إدراك الفئة المستهدفة.

لعل القضية الأساسية، انطلاقًا مما سلف ذكره، هي كيفية توظيف الدراما لكي تصبح أداة تدريسية تساعد في بناء مهارات الأطفال الحياتية، مثلما تسهم أيضًا في إكسابهم القيم الخلقية ذات الطبيعة العرضانية، ويتم ذلك عن طريق تكوين ورش عمل لبناء محتوى المنهج، وتوظيفه التوظيف الصحيح ليناسب المستوى التحصيلي لجميع الأطفال، ويشارك في هذا الإعداد التربويون وأولياء الأمور وبعض المشتغلين بقضايا الطفل من رجال المجتمع حتى يصلوا إلى تصور مقترح لمحتوى المسرحية، التي يتم صياغتها صياغة درامية من قبل متخصص، يملك الحرفية في التعامل مع الأطفال، ويكون ملما باللغة المناسبة والمحتوى التعليمي المقدم، ويضع في حساباته التصور الذي توصل إليه الأطفال، وقد يستمر العمل شهورًا يشعر فيها الأطفال بالتعايش الكامل مع العمل الدرامي الذي يشاركون في صنعه، ويستعدون لتمثيل الشخصيات الدرامية بالمسرحية، وكل ذلك يؤدي إلى نمو اتجاه الأطفال نحو تعلم المواد الدراسية[2].

1. شوق عبادة أحمد النكلاوي، القيم التربوية في مسرح الطفل، مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية، المجلد السادس، ع26، يناير 2020، مشورات كلية التربة النوعية، جامعة المنيا، مصر، ص541.
2. أحمد فؤاد عبد الحميد بكري، مسرح الطفل العربي بين الواقع والمأمول.
https / /:annabaa.org /nbahome /nba74 /masrah.htm) Consulté le(2024.11.15

شرط نجاح المسرح الموجه للطفل، الرامي إلى زرع القيم، عنايته بالقصة، بل إنَّ نجاح القصة في تحقيق المراد وقف على مدى قربها من عالم الطفل، وانطواؤها على أهداف متنوعة، ولعل أبرزها غرس التعاليم والمفاهيم الصحية في نفوس الأطفال[1]. علاوة على انطلاقها من عوالم المتخيل الطفلي، الذي يميل إلى الخرق واللامعقول.

ثم إنَّ مفهوم القيم موضوع الحديث يمتد لزوما ليشمل البعد الجمالي، من حيث هو معايير في تذوق مختلف الإنتاجات الطبيعية والثقافية، ذلك أن مسرح الطفل يسعى إلى غرس القيم الجمالية في نفوس الناشئة، وتنمية ذائقتهم الجمالية، من خلال ما يحمله العرض من الفنون التشكيلية والأدبية الموسيقية، ويمكن إشراك الطفل في إحدى متطلبات العرض، كأن يكون أحد الممثلين أو العازفين أو من يعملون في الديكورات، فهذه تربي الطفل تربية جمالية عميقة، وتتيح له أن يشكل شخصيته الفنية تشكيلا سليما[2]، مما يزيد من حظوظ مساهمته، مستقبلا، في تتمة مسار الإبداع في المجال المسرحي أو في ما يقاربه من فنون العرض والأداء.

3. مسرح ما بعد الدراما في خضم المأزق القيمي:

ألمحنا، آنفا، إلى وضعية الارتباك الحضاري التي يشهدها العالم، في خضم ما يعصف به من تحولات مشدودة إلى ارتفاع حجم الأعراض الجانبية التي أفرزتها العولمة، وما سبقها أو ساوقها من التحديث التقني المتسارع. ولسنا نبالغ إن قلنا إن أزمة العالم ليست أزمة مادية أو سياسية فحسب، بل هي أزمة ثقافية أيضا، والقصد بالثقافة هنا معناها الإيديولوجي الذي يحيل على الإنتاج الإنساني العالم (المركب)، وليس القصد بها معناها الأنثروبولوجي فقط.

ماذا يعنيه أن نصرّ على مركب «المأزق القيمي»؟ إنه قرينة اعتقادنا أن مسرح ما بعد الدراما قد ضاعف من مشقة ممارسي المسرح، الذين لا يترددون في استدعاء المعيار القيمي، واتخاذه أداة للحكم على العروض وقياس المسافات وتشييد المراجع في تأويل الإنتاج المسرحي في شموليته. وليست أسباب ذلك قليلة وجلية حتى يسهل عرضها في دراسة واحدة، بل هي جملة بواعث مركبة، يتصل بعضها ببعض، على قاعدة تبادل التأثير والتأثر.

لا شك أنَّ العدو الرئيس، لرواد المسرح موضوع الدراسة، هو التمثيل (La représentation)؛ أي تلك الرغبة القديمة للمسرح الموسوم بالمسرح الدرامي في الاعتماد على نص أو على

1. محمد دياب مفتاح، ثقافة وأدب الأطفال، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر، 1995، ص142.
2. خالد صلاح حنفي محمود، تفعيل دور مسرح الأطفال في تنشية الطفل العربي تصور مقترح، مجلة العلوم النفسية والتربوية، 8 (1)، أبريل 2019، الجزائر، صص160-161.

لعب أحداث تخييلية، في تجسيد بين شخصيتين، ومكان وزمان متميزين عن زمن ومكان الحدث الركحي في فرادته. فبدل رسم وتجسيد ما يتحدث عنه النص، يفضل مسرح ما بعد الدراما أن يبرز ويستعرض أواليات الخطاب وميكانزماته، وأن يتعامل مع النص على أنه موضوع صوتي دون أن يلتفت إلى مرجع الكلمات. إنه يجتهد بذلك في إعادة النظر في التوازن المسرحي الهش بين البعدين المحاكاتي Le mimétique والأدائي Le perfomatif، وما يسميه مارتن باشنر (Martin Puchner) الوضعية غير المريحة للمسرح بين فن المحاكاة وفن الأداء[1].

كيف بوسع القيم، وعناصرها الكلاسيكية، أن تجد مكانا في خضم هذه الوضعية المشار إليها؟ وأن تفرض تحققاتها في سياق يولي الأداء كبير اهتمام؟

لا شك أنه الطريق الأشق والمسعى العصيب؛ إذ يجد ممارس مسرح ما بعد الدراما، في دفاعه عن أبسط المعايير الجمالية، بل وغيرها من معايير آداب السلوك، صعوبة في ترتيب العناصر (التلفظية والمشهدية) المناسبة، وتنضيد زمانيتها ومكانيتها، بما يحقق المقصد القيمي المستضمر، ذلك أن الموضوع المفقود لمسرح ما بعد الدراما يقع ضمن الممارسة الركحية أكثر من وقوعه ضمن نوع من أنواع الكتابة، وإن كان من الصعب أحيانا معرفة ما إذا كنا في إطار بحث ضمن الكتابة أو في إطار أداء ممثل.

وربما كان هذا هو السبب الذي يجعل «ليمان» نادرا ما يتحدث عن «الإخراج»، لأنه بالتأكيد يعتبر أن هذا المفهوم مرتبط ارتباطا وثيقا بالكتابة القديمة وبالنمط «الكلاسيكي» في بناء الإخراج، على طريقة كوبو Copeau على سبيل المثال. فالإخراج «الكلاسيكي» يختبر مرور النص، المفروض فيه أنه ثابت، على الركح، الذي يفترض فيه ألا يكون ثابتًا؛ ويتم الادعاء أن هذا الإخراج هو عمل مخرج يكون في ذات الآن مبدعًا ووفيًّا للنص الأول. أمَّا بالنسبة لـ «ليمان» فإنَّ الإخراج في المسرح الحديث «لا يكون في العموم إلا استظهارًا مسموعًا وإبرازًا للدراما المكتوبة، وهو الموقف الذي بدا لجان بيير سارازاك ظالما واختزاليا»[2].

4. نبال القيم في جعبة الارتجال المسرحي:

يلاحظ باتربس بافي أنَّ الكتابة التي تجري على خشبة المسرح، والمفتوحة على

1. باتريس بافي، تأملات في مسرح ما بعد الدراما، تعريب المبارك الغروسي.
https://furja.ma/ar /(Consulté le 12.11.2024)

2. نقلا عن باتريس بافي، م. س، ص9 J.-P. Sarrazac, Études Théâtrales, n° 38-39,2007: 9.

اللامتوقع، والتي تمضي لتصير معهودة ومألوفة، إن لم تكن هي المهيمنة على مسرح البحث، فهي تشبه كثيرا مسرح ما بعد الدراما، تماما كما تشبه قطرة الماء نظيرتها. فالفكرة هي أنَّ الإبداع ينطلق من الركح، وانطلاقا من اشتغال فعلي مع الممثلين في فضاء وزمان ركح حقيقيين[1].

بهذا المعنى تكون كتابة الركح، التي يعتمدها أهل مسرح ما بعد الدراما (ولعل هذه التسمية ليست للأسف دقيقة كثيرًا؛ لأنَّ الأمر لا يتعلق لا بكتابة ولا بخشبة مسرح تقليدية)، موافقة للتقليد البريطاني لمسرح الإبداع الجماعي المرتجل، والذي يحوز، هو كذلك ذلك، الميل السيء إلى الهيمنة على الأشكال الأخرى لمسرح البحث وسلبها استقلالها، وبالذَّات الكتابة المسرحية ومسرح المخرج المستوحى من التقاليد الأوربية. في العمق، تلتقي التجارب الثلاث: مسرح ما بعد الدراما، ومسرح الإبداع الجماعي البريطاني، وكتابة الخشبة، لتتجنب تقاليد الإخراج الفني، إن لم نقل إنها تفعل ذلك لتقوم بتصفية هذا المسرح القائم، أساسًا، على إعادة قراءة النصوص المسرحية، الكلاسيكية في غالبها[2].

ما الذي يفيده الاحتفاء بالارتجال، و«تدنيس» تقاليد الإخراج الفني، من زاوية ما سعى إليه في هذه الدراسة؟ إن ذلك يعني أن تترك للممارس حرية تأويل الفكرة- الذريعة المسرحية، وعدم التقيد بقراءات مُعَدَّة سلفًا، ومفكّر في قصديتها في مقام عقلاني يقيم الحاصل، ويتبصر المآلات.. إنه يعني أن يترك للمؤدي أن يفجر من ذاته عناصر خبرته الخاصة في فهم عناصر النسيج المسرحي المؤدى على الركح، مع ما سينبثق عن ذلك من صيغ التداعي والهذيان والتعويض، وغيرها من أشكال التعبير التي تحركها نفسية المؤدي، وتاريخ شخصيته. ومعنى ذلك، أنَّ التقدير الأخلاقي لا يكون نتاج ذكاء جمعي، بل نتاج إشراقات فردية، مع ما ينتج عن ذلك من تباين الرؤى والتصورات بخصوص القيم الخلقية والجمالية.

غير أنَّ نقطة الضوء في هذا السديم، الذي يفتحه الارتجال، يأتي من وجود مقاومات تلح على التمسك بأشكال الماضي، المشدودة إلى المحاكاة، وقدسية النصوص. يقول بافي في هذا المقام: «بما أنَّ المسارح البلدية الألمانية Stadttheater لا يمكنها التخلي بسهولة عن الذخائر الكلاسيكية التي يطالب بها جمهور تقليدي من البورجوازية الصغيرة، فإنها تقوم بإدماج أبحاث ما بعد الدراما من خلال تطبيقها بطريقة آلية من قبل مخرجين مرتبطين بالمسرح أو مدعوين للعرض فيه. حصل هذا في الماضي مع روبيرت ويلسن، وحاليا

1. نقلا عن باتريس بافي، م. س، ص9 J-P. Sarrazac, Études Théâtrales, n° 38-39,2007:

2. نفسه.

مع طليعيين سابقين لما بعد الدراما على غرار جان لاورس، وجان فابر، ولاك بيرسيفال أو دالهايمر»[1]. إنه، إذًا، دليل المقاومات التي ترفض إلقاء بيض المسرح كاملا في سلة المجهول، والإبقاء على قدر من الكلاسيكيات جاثما على صدر النفس الثوري الأهوج، حارسا للاستيهامات الإنسانية المتصلة بالعودة إلى الطبيعة.

5. إقحام المتلقي إلى محترف القيم وتجديد المعيار المسرحي:

يقضي الانتماء إلى المناخ المسرحي ما بعد الدرامي بإبداء بعض السخرية من «القالب الفرجوي العتيق»، الذي انتهى إليه التراكم الفرجوي العالمي. ولعل أكثر ما يرفضه رواد الاتجاهات ما بعد الدرامية هو إخصاء المتلقي وإسكاته طيلة العرض المسرحي، كما لو أن الأمر يتعلق بنشاط طقوسي مهيب جدا، تحيط به محاذير الخروج عن ضوابط الصمت والسكون الضروريين لاستعراض الفرجة المسرحية.

وهكذا، فإن إحدى المُرتكزات المُهمة التي انبثقت منها نظرية ليمان، هي طي صفحة الجدار البريختي، والسماح للجمهور في المُشاركة الفاعلة في العرض المسرحي، وليس الاكتفاء بالمُشاهدة، فمثلما دعا لدحض تمركز النص، طالب بتحطيم قوالب المُشاهدة التي حوَّلت المُتلقي إلى كتلة جامدة، مهمته التحديق فحسب، فيما اشتغالات مسرح ما بعد الدراما تُجيز للمُلتقي التدخل في العرض، وبرز هذا التوجّه في عروض المسرح البيئي، ومسرح الموت، ومسرح المقهورين، ومسرح المعمل البولندي، ومسرح سكوات، والمسرح الحي، ومسرح بيتر هاندكه، وتحديدًا في نص سب الجمهور، حيث قام المُمثلون بقذف المُشاهدين بأكياس مليئة بالدم[2].

إنَّ التجارب هذه جميعًا تُشير إلى امتلاكها فعلًا ما بعد درامي، فمن خصائص هذا المسرح أنه يميل إلى التجسيد الأدائي أكثر منه إلى التمثيل، فنجده قد جمع بين البرفورمانس، والكولاج التشكيلي في صناعة صور المَشاهد، والسرد السيري، والطقوس البدائية.[3] وهو، إذ يستدرج المتلقي إلى المشاركة الفاعلة في رسم مسار الفرجة المسرحية والتأثير في مآلاتها، بما لا يتوافق، لزوما، مع انتظارات الممارسين، فإنه يكرس قيمة الشك، ويعزز التصورات اللايقينية للخلق والمصير البشري.

1.نقلا عن باتريس بافي، م. س، ص9 .J-P. Sarrazac, Études Théâtrales, n° 38-39,2007: 9

2. محمود عواد، عوالم مسرح ما بعد الدراما، مجلة نقد 21، ع 16، مارس 2023.
https://naqd21.com (Consulté le 18.11.2024)

3. نفسه.

بيد أنَّ هذا السعي الحثيث إلى زعزعة المعتقدات المتصلة بمنظومة القيم الخلقية والجمالية لا يعني، بأي حال، عدم رسوخ الوعي بقدرة مسرح ما بعد الدراما على إعادة بناء النظيمة الجمالية، وفق قاعدة معطيات جديدة. ولعل أبرز ما يدل على ذلك هو انفتاح الحساسيات المسرحية الجديدة على فضاءات فرجوية غير مألوفة.

ولعل الراجح، في هذا الباب، أنَّ مساعي مسرح ما بعد الدراما في البحث عن البيئة البديلة لتقديم العروض، لا تقل عن مجهوده الكبير في سعيه إلى تفكيك أسطورة النص الأدبي، فقد كان الشاغل الرئيس لمُخرجيه هو مُضاعفة الجهود، وتوجيهها نحو ضرورة تجديد المعمار المسرحي، وعدم الاكتفاء بمسرح العلبة، إذ أخذوا يفتشون عن فضاءات جديدة، تُعدد من بؤر العرض؛ مما دفع الكثير من المُخرجين إلى تفعيل عروضهم بالأمكنة، كالأديرة، والمشافي، وغابات، وسجون؛ لخلق عرض مسرحي يتمتع ببؤر مُتعددة ومتنوعة، يتم فيه ترتيب الفضاء «المكان»، بحيث لا يستطيع المُتفرج أن يرى كل شيء من دون أن يتحرك أو أن يعيد التركيز، وحيث يقع أكثر من حدث واحد في الوقت نفسه[1].

عند الإمعان في قولة شيكنر هذه يتكشف لنا عمق اللعب على المكان، بما لديه من إمكانية عالية في تحديث العرض المسرحي، بوساطة مُمثل يتقن اللعب على الفضاءات المادية، والمخيالية منها، أي تلك التي يقترحها المُخرج صوريًّا على الخشبة.

ورغم ذهاب هذا المسرح نحو الاحتفاء بانتلجنسيا[2]المخيال الفرجوي، نجد أنه لم يختزل التمثيل بالمُختصين فقط، بل استطاع أن يؤسس لشراكة إبداعية مع المرضى، والسجناء، في مسرح الطريق المسدود، والمسرح العلاجي، ويُذكر أن روبرت ويلسون، وهو من أبرز مُخرجي ما بعد الدراما، بحسب ليمان، قدم أعمالًا مع أطفال مُصابين بخلل عقلي، والأجرأ من ذلك، أنه اتخذ من أحد المُصابين بالتوحد النفسي معاونًا له، وكانت رؤيته في ذلك أن هؤلاء الناس يملكون شاشات داخلية بالغة التطور[3]. ولعمري، فإنَّ هذا

1. محمود عواد، عوالم مسرح ما بعد الدراما، مجلة نقد 21، ع 16، مارس 2023.
https://naqd21.com (Consulté le 18.11.2024)

2. يشير مصطلح «بانتلجنسيا» (Pantalonesia) في هذا السياق إلى مفهوم نقدي مستوحى من شخصية «بانتاوون» في المسرح الكوميدي الصامت الإيطالي حيث يجسّد الشخصية البطولية أو المثيرة للسخرية في آن واحد. هنا، يُستخدم المصطلح مجازيًا لوصف تحوّل المسرح نحو «الاحتفاء بذكاء المخيال الفرجوي» حين يتعلق الأمى بالمسرح الصامت؛ أي تمجيد الفكر الخلاق والخيال المسرحي الذي يُنتج فضاءً دراميًا حيويًا يتجاوز الواقعي والمألوف.
بعبارة أخرى، «بانتلجنسيا» ترمز هنا إلى اتجاه مسرحي يعلي من شأن العقل المُبتكِر والخيال الجريء الذي يتحرّر من القيود التقليدية، ويخلق عوالمَ فنيةً تستقطب المتفرج وتُثري تجربته الجمالية والفكرية.

3. 3. محمود عواد، عوالم مسرح ما بعد الدراما، مجلة نقد 21، ع 16، مارس 2023.
https://naqd21.com (Consulté le 18.11.2024)

الرأي يفتح أفقًا جديدًا للنظر إلى القيم الخلقية، على أساس ثوري، من شأنه أن يساعد غير المشتغلين بالفنون على فتح علبة الحاجة الفرجوية، والنظر إليها من خلال براديغم جديد.

6. من أزمة المضمون إلى أزمة اللُّغة:

لم يعد الرهان القيمي في المسرح المعاصر مجرد تساؤل حول المضامين الأخلاقية أو الرسائل التي يحملها العرض؛ فمع بزوغ «مسرح ما بعد الدراما»[1]، تحول الرهان ليصبح رهانًا لغويًّا في الصميم. إنَّ «المأزق القيمي» الذي تعيشه عروض هذا المسرح ليس إلا انعكاسًا لمأزقٍ أعمق: هو أزمة ثقة المبدع في «اللغة» ذاتها كأداة قادرة على حمل «القيمة» أو «اليقين».

لقد انتقل المسرح من «دراما» قائمة على «النص» و«القصة»، إلى «حالة» أدائية تحتفي بـ «التشذر». إنَّ بحثنا هذا لا يقف عند حدود الوصف الأدبي لهذه الظاهرة، بل يغوص بحثًا عن «الأدلة اللِّسانية» التي تثبت كيف يتم «بناء» هذا الانهيار القيمي، ليس فقط في بنية الشخصية والحدث، بل في بنية «الكلمة» و«الجُملة» و«نبرة الصوت».

1.6. انهيار المعجم اليقيني: حين تفقد الكلمات ثِقَلَها:

يبدأ «المأزق القيمي» من انهيار المعجم. كان المسرح الدرامي التقليدي (الكلاسيكي أو حتى البريختي) يعتمد على «معجم قيمي يقيني» (Vocabulary of Moral Certainty)؛ فالكلمات مثل «الواجب»، «الحق»، «العدالة»، «الوطن» كانت «مُقررات قيمية» (Value Assertions) لا تقبل الجدل، وتُبنى عليها الحبكة.

أمَّا «مسرح ما بعد الدراما»، فهو ينفذ «تفريغًا دلاليًّا» (Semantic Bleaching) لهذه المفردات. هو لا ينفيها بالضرورة، بل يعرضها كأصداف لغوية فارغة.

- **المثال التَّحليليّ:**

➢ **في المسرح الدرامي:** «إن **الواجب** يقتضي أن نضحي من أجل المبدأ.» (اللغة هنا تُثبِت القيمة).

➢ **في مسرح ما بعد الدراما:** «الواجب... (يضحك الممثل ساخرًا)... مجرد **كلمة**. أليس كذلك؟ **ربما**».

---

1. هانز تيس ليمان، مسرح ما بعد الدراما، ترجمة: مروة مهدي عبيدو، القاهرة، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2018)، ص45.

هذا الانتقال من «الحتمية الأخلاقية» (Deontic Modality) إلى استخدام «ظروف الشك» (e.g. «ربما») هو بصمة لغوية دالة على الأزمة. لم يعد النص يثق في قدرته على «إعلان» القيمة، بل يكتفي بـ «مساءلتها»[1].

2.6. الرهان التَّداولي: من «إخبار» القيمة إلى «أداء» الأزمة:

يتجلى الرهان القيمي في صلب «الفعل الكلامي» (Speech Act). لقد انتقل المسرح من كونه «أفعالًا كلامية إخبارية» (Assertive Acts) تروي قصة، إلى كونه «أفعالًا أدائية» (Performative Acts) تصنع «حدثًا».

وهنا يبرز دور «الارتجال» و«إقحام المتلقي» كأدوات لسانية/ أدائية. حين تخلت هذه العروض عن «النص» الثابت لصالح «الارتجال»، فهي تخلت عن «القيمة المُعلبة» لصالح «القيمة التي تُولد في لحظة الأداء».

- **المثال التَّحليلي (سب الجمهور)**: حين تشير الدراسةُ إلى تجربة بيتر هاندكه في «سب الجمهور»، فإننا لسانيًّا أمام «فعل اعتداء لغوي» (Linguistic Assault).

➢ **التَّحليل التَّداولي**: جُملة مثل «أيها الحثالة» الموجهة للجمهور ليست «إخبارًا» (هي لا تخبرهم بحقيقة) وليست «توجيهًا» (لا تطلب منهم فعلًا). إنها «فعل إنجازي» (Illocutionary Act) غايته هي «الفعل» ذاته (أي فعل الإهانة).

➢ **النتيجة القيمية**: هنا، القيمة ليست في «مضمون» اللُّغة، بل في «أثرها» (Impact). لقد تم تفكيك «قيمة» العقد المسرحي (احترام المتلقي) لإجباره على التفكير في طبيعة وجوده كمتلقٍ. هذا الخرق المتعمد لـ «مبادئ الحِوار» (Grice's Maxims) هو في حد ذاته رهانٌ قيمي على «الصدمة» بدلًا من «الرسالة»[2].

3.6. الكلمة والجسد: سيمياء القيمة المتناقضة:

تصل الأزمة اللُّغوية ذروتها حين يتناقض «المنطوق» مع «المُؤدّى». يُشير الإبداعُ الأدبي إلى أنَّ هذا المسرح هو «كتابة بالفضاء والزمن والجسد، لا بالنص»، وإلى التوتر بين «المحاكاة» و«الأداء».

---

1. Smith, John P. C. E., Pragmatic Voids: The Unsaying of Ethics in Post-Millennial Theatre, Journal of Dramatic Theory and Criticism 34, n°. 2 (2020): 115. https://doi.org/10.1353/jdtc.2020.001.
2. Pavis, Patrice, Staging the Crisis: On the Representation of Value in Contemporary Theatre, Performance Research 25, n°. 3 (2020): 58-59. https://doi.org/10.1080/13528165.2020.1789456

لسانيًّا، نحن أمام هيمنة «القنوات فوق-اللُّغوية» (Paralinguistic Channels) -كالنبرة، والإيماءة، والصمت- على «القناة اللغوية» (الكلمات).

- **المثال التَّحليليّ (التناقض السيميائي):**

➢ **النَّص (Linguistic)**: الممثل يقول: «أنا أؤمن بالعدالة». (جُملة تحمل قيمة إيجابية عُليا).

➢ **الأداء (Paralinguistic)**: لكنه يقولها وهو:

1. بنبرة «ساخرة» (Tone Sarcastic).
2. أو وهو «يدير ظهره» للجمهور.
3. أو وهو يمارس فعلًا «عنيفًا» (كصفع ممثل آخر) بالتزامن مع الجُملة.

هنا، «الجسد» (القناة الأدائية) «يمحو« أو «يفكك» (Deconstructs) ما تقوله «الكلمة» (القناة اللغوية). القيمة لا تُنفى، بل تُعرض في حالة تناقضها. لقد أصبح «الجسد» هو الحقيقة، بينما «اللغة» هي مجرد اقتباس ساخر من منظومة قيمية منهارة[1]. هذا هو جوهر الانتقال من «التَّمثيل» (Representation) إلى «التَّقديم» أو «الحضور» (Presence).

الرهان الأخير.. لغة المتلقي

في نهاية المطاف، إنَّ «مسرح ما بعد الدراما»، بتفكيكه المتعمّد لبنى اللغة اليقينيَّة (المعجمية والتداولية والسيميائية)، لا يعلن موت القيم، بل يعلن فشل «اللُّغويات القديمة» في حملها.

الرهان الأكبر، كما تلمح إليه الدراسة، هو «إقحام المتلقي» ليس فقط في العرض، بل في «محترف القيم». بتقديم «نص متشظٍّ» و«لغة عاجزة»، فإنَّ هذا المسرح يجبر المتلقي على التخلِّي عن دور «المستهلك» السلبي للقيم، ليصبح «منتجًا» نشطًا للمعنى. الفراغ اللُّغوي الذي يخلقه العرض هو «مساحة» الرهان الحقيقية، التي يُدعى إليها المتلقي ليملأها بقيمه الخاصة.

1. إيريكا فيشر ليتشه، جماليات الأداء، ترجمة: مروة مهدي، صص210-215.

خاتمة:

- تعرضت هذه الدراسة لموضوع حضور الرهان القيمي في مسرح ما بعد الدراما، من زاوية تتبع علامات هذا الحضور، ثم محاولة الوقوف على صلات هذه العلامات مع الواقع المجتمعي- التاريخي الذي برزت في خضمه. كما تناولت بعضًا من شواهد المأزق القيمي الذي يعيشه هذا المسرح، بسبب شدة التحولات المجتمعية التي يشهدها العالم، منذ أوائل الثورة التقنية.

- وقد كان من الضروري الوقوف على آثار الارتجال، وهو خصيصة هذا المسرح، على رهان الوظيفة الرسالية لممارسي المسرح، كما كان من اللازم، أيضًا، تأمل آثار إشراك المتلقي في صياغة العرض الفرجوي على الجوهر القيمي الذي تنطوي عليه التجربة المسرحية موضوع الدراسة، علاوة على تبعات الخروج من القالب الفضائي الكلاسيكي، وتداعياتها على القيم الجمالية التي يتخذها الفاعل المسرحي معايير لتذوق الأعمال وترتيب فنيتها في سياقات المقارنة والتنافس.

- لقد سعت هذه الدراسة إلى إثبات أنَّ «الرِّهان القيمي» في المسرح المعاصر قد تجاوز حدود المضمون الأدبي، ليصبح رهانًا «لسانيًّا» في الصميم. فمن خلال تتبع ملامح «مسرح ما بعد الدراما»، وجدنا أنَّ السمات الأدبية التي تميزه -كالاحتفاء بالارتجال، وتفكيك سلطة المؤلف، وإقحام المتلقي في نسيج العرض، وتدمير «العلبة» المسرحية التَّقليديَّة- ليست مجرد اختيارات جماليَّة، بل هي «أعراض» ظاهرة لأزمة أعمق.

- وقد أثبت التَّحليل اللِّساني هذه الأزمة، فقد كشف أنَّ هذا المسرح يمارس تفكيكًا متعمدًا «للبناء اللُّغوي» الحامل للقيمة. فبدءًا من «تفريغ» معجم اليقين دلاليًّا، مرورًا بـ «خرق» مواضعات الحوار التَّداولية لتحويل اللُّغة من «رسالة» إلى «صدمة»، وانتهاءً بـ «تناقض» المنطوق اللُّغوي مع الأداء الجسدي السيميائيّ، يُعلن مسرح ما بعد الدراما فشل «اللُّغويات القديمة» في حمل القيم.

- إنَّ الرهان الأخير، كما أوضحت الدراسة، لم يعد في «ماذا» يقوله النص، بل في «الفراغ اللُّغوي» الذي يخلقه العرض، وهو فراغ يُجبر المتلقي على التخلي عن سلبيته ليصبح «منتجًا» للمعنى، ومسؤولًا عن رهانه القيمي الخاص.

- وسيكون من الإنصاف القول، ونحن نغلق دفة هذه الدراسة، إن تحديات مسرح الزمن الراهن، في مجال القيم، أكبر بكثير مما واجهته مجمل التجارب المسرحية التي سبقته، ولعل مرد هذا الحكم إلى ما يشهده مضمار الفرجات الحديثة من انتقالات سريعة، وما يتشكل، في مجال الإنتاج الرقمي، من محتويات فرجوية شديدة التركيب، تزيد من ليونة (سيولة) الضوابط القيمية التي تنظم العمران البشري.



المصادر والمراجع:

1. الكتب العربية والمترجمة:

- باتريس (بافي)، **معجم المسرح**، ترجمة: ميشال ف. خطار، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2015م.
- بينافينتي (جاسينتو)، **الأخلاق في المسرح**، مجلة الآداب الأجنبية، ع 75، يوليو 1993م.
- جميل (حمداوي)، **حول المسرح الإسلامي**، دار ركاز، المغرب، ط2، 1997م.
- حسن (المنيعي)، **المسرح العربي ما بعد الدراما** (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012م.
- حسن (يوسفي)، **الفرجة الوسائطية وخلخلة المفاهيم المؤسسة للمسرح**، (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي للفرجة - ط1، طنجة، 2012م.
- حمدي (الجبري)، **مسرح الطفل في الوطن العربي**، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002م.
- خالد (أمين) وآخرون:
  • **المسرح العربي بين الدراماتورجيا الركحية وأسئلة «ما بعد الدراما»**، (مؤلف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012م.
  • **المسرح والوسائط**، (مؤلف جماعي)، منشورات الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2012م.
- عزيزة (محمد)، **الإسلام والمسرح**، ترجمة: رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1987م.
- فيشر ليتشه (إيريكا)، **جماليات الأداء**، ترجمة مروة مهدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2012م.
- ليمان هانز (تيس)، **مسرح ما بعد الدراما**، ترجمة مروة مهدي عبيدو، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والمعاصر، الدورة 25.
- ماجد (عرسان)، **فلسفة التربية، دراسة مقارنة بالفلسفات التربوية**، الأردن، دار الفتح للدراسات الإسلامية ط1، 2009م.
- مصري إيهاب (عيسى) وعبد الرؤوف محمد (طارق)، **القيم التربوية والأخلاقية، مفهومها، أسسها، مصادرها**، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2013م.
- مفتاح محمد (دياب)، **ثقافة وأدب الأطفال**، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر، 1995م.

2. الأجنبية:

- Erika Fischer-Lichte, The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies, Translated by Minou Arjomand, (London: Routledge, 2014). DOI: 10.4324/9781315776182.
- Pavis Patrice, Staging the Crisis: On the Representation of Value in Contemporary Theatre, Performance Research 25, n°. 3 (2020): 55-62. DOI: 10.1080/13528165.2020.1789456.
- Smith John P. C. E, Pragmatic Voids: The Unsaying of Ethics in Post-Millennial Theatre, Journal of Dramatic Theory and Criticism 34, n°. 2 (2020): 112-130. DOI: 10.1353/jdtc.2020.001.
- Van Kesteren, Aloysius, The Semiotics of Silence: Valueless Language in Handke's Plays, Semiotica 2021, n°. 238 (2021): 89-105. DOI: 10.1515/sem-2020-0112.
- Zhang, Wei, A Corpus-Based Stylistic Analysis of Dialogue in Post-Dramatic Texts, International Journal of Corpus Linguistics 27, n°. 1 (2022): 45-68. DOI: 10.1075/ijcl.20045.zha.

3. المجلات:

- **مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية**، المجلد السادس، مشورات كلية التربة النوعية، جامعة المنيا، مصر، ع 26 يناير 2020م.
- **مجلة العلامة**، ع 2، 2016م.
- **مجلة العلوم النفسية والتربوية**، 8 (1)، أبريل 2019م، الجزائر.
- **مجلة نقد 21**، ع 16، مارس 2023م.

4. المواقع الإلكترونية:

- أحمد فؤاد عبد الحميد (بكري)، **مسرح الطفل العربي بين الواقع والمأمول**.
https://annabaa.org/nbahome/nba74/masrah.htm
- باتريس (بافي) **تأملات في مسرح ما بعد الدراما**، تعريب المبارك الغروسي.
https://furja.ma/ar /
- محمود (عواد)، **عوالم مسرح ما بعد الدراما**، مجلة نقد 21، ع 16، مارس 2023.
https://naqd21.com
- مسعود (جونيش)، **التحول الإنساني في مسرح ما بعد الدراما**.
https://www.gocp.gov.eg/masr7na/articles.aspx?Articl

في إشكالية المعرفة المتجسدة ونظرية الاستعارة التصورية: نحو منظور معرفي

بوشعيب ملوك[1]

تحت إشراف الأستاذ عبد الكريم لشهب

مقدمة:

شكل النموذج المعرفي ثورة معرفية نحو فهم الذهن والذكاء البشريين من خلال الحالات والعمليات المعرفية. وقد عرف النموذج المعرفي في بدايته توجها معرفيا يرتكز على تمثيل المعرفة انطلاقا من الحوسبة والقواعد، إلا أن التطورات التي عرفها العلم أثرت على النموذج الحوسبي بنشوء نماذج معرفية مناهضة للجيل الأول من العلم المعرفي، وكان أبرزها النموذج المعرفي المتجسد أو المعرفة المتجسدة. ويسعى هذا المقال إلى طرح بعض القضايا المتعلقة بالمعرفة المتجسدة من خلال بعض إشكالات المعرفة المتجسدة في تحديها للعلم المعرفي الرمزي، وكذلك إشكالات المعرفة المتجسدة في نظرية الاستعارة التصورية.

1. العلم المعرفي المعيار والمعرفة المتجسدة:

1.1. العلم المعرفي المعيار: الجيل الأول:

رفضت السلوكية أي محاولة للتفكير في الذهن/ العقل من حيث الحالات والعمليات الذهنية، باعتبار أن الصندوق الأسود (العقل/ الذهن) لا يمكن اكتشافه داخليا لمعرفة ما يجري من أنساق معرفية. وفي هذا السياق، وبعد الحرب العالمية الثانية، برز نموذج علمي جديد يسعى إلى مقاربة الصندوق الأسود وحالاته وعملياته المعرفية، كرد فعل عن الاتجاه السلوكي، إنه الأنموذج المعرفي الذي سمي بالعلوم المعرفية أو العلم المعرفي cognitive science. ومنذ منتصف القرن العشرين، كرّس الأنموذج المعرفي جهوده لفهم الحالات والعمليات المعرفية، من خلال توحيد العمل بين كافة التخصصات في دائرة متعددة ومتداخلة المجالات.

---

1. جامعة ابن طفيل – القنيطرة/ المغرب.

عندما نشأ العلم المعرفي، ويسمى أحيانا بالمقاربة المعرفية cognitiveapproach، كان التفكير السائد هو أن معالجة المعرفة تتم انطلاقا من بعد مجرد يرتكز على التمثيلات والقواعد، ليعرف هذا العلم المعرفي في جيله الأول بالنموذج المعرفي التقليدي/ الرمزي، باعتبار أن أذهان الناس تعالج الرموز. هذا البعد الرمزي من حيث التمثيلات الرمزية والقواعد في طابعه الحوسبي استمد من استعارة العقل حاسوب.

في رد فعل ضد السلوكية ونقدها بشأن أن السلوك الخارجي هو الآلية الوحيدة لدراسة التفكير، سعى العلم المعرفي، من خلال جهود حثيثة بذلت من قبل رواده، إلى الاستدلال على أن التفكير والعمليات المعرفية قابلة للدراسة المعرفية. هكذا استدل مككالوك وبيتس (1943) على أن الخلايا العصبية تنجز حسابات وفق منطق داخلي ولضوابط محددة. بينما استدل نعوم تشومسكي (1959) ضد السلوكية أن تعلم اللغة واستخدامها وتفسيرها ليس خاضعا لمنبهات بسيطة. وقد سعى جورج ميلر George Miller[1] مع غيره من العلماء المعرفيين خلق فضاء تدمج فيه تخصصات عديدة من علم النفس وعلوم الحاسوب والفلسفة واللسانيات لتقعيد متأصل للثورة المعرفية؛ وإطار موحد سمي بـ «العلم المعرفي». لقد كان لهذه الجهود المبذولة من طرف علماء معرفيين ينحدرون من تخصصات عديدة، دورا في تأسيس وفتح المجال أمام نظريات معرفية تستثمر استعارة الذهن حاسوب، مثل نظرية المستويات الثلاثة في المعرفة البصرية عند ديفيد مار (1980). ومن ثمة، فإن المعرفة من منظور النموذج المعرفي التقليدي عبارة عن نسق مغلق تتم وفق تمثيلات وقواعد حوسبية غير متصلة offline بالبعد الحسي الإدراكي.

ورغم أن آلان نويل (1980) الذي يعد أحد رواد ومؤسسي العلم المعرفي، سعى إلى فهم الطبيعة المادية لكيفية تمثيل الدماغ للرموز انطلاقا من الخلايا العصبية، قياسا على استعارة العقل حاسوب، وأن الشبكات العصبية تنفذ ماديا الحوسبة الرمزية مثلما تنفذ رقائق السيليكون الحوسبة الرمزية، فإن دراسة الحوسبة الرمزية من خلال شبكة الخلايا العصبية في الدماغ ازداد تأثيره في العلم المعرفي ببلورة اتجاه جديد سمي بالمقاربة الوصلية (الترابطية) connectionism. ومع تقدم الجانب التقني، مثل تقنية التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي (FMRI)، بدأت محاولات فهم حقيقية للمناطق المسؤولة عن الارتباطات العصبية في معالجة الدماغ للرموز. إلا أن الوصلية التي برزت كتوجه مناهض

1. انظر جورج ميلر حول كيفية تشكل ثورة العلوم المعرفية وتقرير سلون:
- George A Miller, the cognitive revolution: a historical perspective, TRENDS in cognitive science, p. 141/144, vol 7. n° 3, March 2003.

للعلم المعرفي المعيار، انتقدت بدورها باعتبار أن جوانب من خلفياتها ظلت مخلصة للنموذج التقليدي.

ولما كانت المعرفة من المنظور التقليدي الرمزي نتاج مسار متسلسل في المعالجة، فإن عدم الاتصال بالسياق والنسق الرمزي المجرد، جعل هذا التوجه يطلق عليه بنموذج الشطيرة المعرفية cognitive sandwich[1]، حيث تحصر المعرفة بين الإدراك، من جهة، والعمل من جهة ثانية. ومن ثمة، فإن الفصل بين الإدراك والعمل في المعرفية، دفع بتصور علم النفس البيئي مع جيبسون إلى الدفاع عن الدور الذي يلعبه العمل والإدراك والبيئة في المعرفة الإنسانية. وزادت حدة النقد اتجاه المعرفية فيما يتعلق بالتمثيلات المجردة المنفصلة عن البيئة الواسعة، أي أن التمثيلات وحسابات النسق المعرفي يجب أن تنتقل من غير الحسي-الإدراكي amodal إلى الحسي-الإدراكي modal، وهو ما عرف بمشكلة تأسيس الرمز grounding symbol problem.

مشكل تأسيس الرموز:

إن النقد الموجه للمعرفية من خلال الحوسبة التمثيلية المجردة وإهمال العمل في سياق بيئة أوسع[2]، وعدم التفعيل المتصل لأنساق أخرى حسية - حركية - إدراكية وعاطفية وغيرها، جعل نموذج الشطيرة المعرفية يتلاقح مع توجه الذكاء الاصطناعي في بناء أنساق اصطناعية مبرمجة بحوسبة من القواعد قصد التمثيلات المناسبة. لكن مع بداية الثمانينيات، شهد العلم المعرفي تحولا نحو المنظور الرمزي للمعرفة، خصوصا نموذج الذكاء الاصطناعي الأول المحتكم إلى تطبيق استعارة العقل حاسوب حرفيا. وقد كان لجون سورل دورا في هذا التحول من خلال ما يعرف بـ «حجة الغرفة الصينية» خاصة، ومشكلة تأسيس الرموز عامة.

وحجة الغرفة الصينية عبارة عن تجربة فكرية ابتدعها جون سورل (1980) للإجابة عن سؤال عميق في بعديه النفسي والفلسفي: هل يمكن للحاسوب أن يمتلك قدرات بشرية؟ بمعنى آخر، هل يمكن للحوسبة أن تمنح ذهنا اصطناعيا يحاكي الذهن البشري؟ وفرضت الإجابة عن هذا السؤال التمييز بين الذكاء الاصطناعي القوي والذكاء الاصطناعي الضعيف.

1. للتوسع حول نموذج الشطيرة المعرفية، انظر:
- Hurley , S. L. Consciousness in Action. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1998.

2. للتوسع حول مثال من النقد الموجه للمعرفية في بعدها اللساني التوليدي مع تشومسكي، انظر:
- راي جاكندوف، اللغة والوعي والثقافة أبحاث في البنية الذهنية، ترجمة: محمد غاليم، مراجعة: محمد الرحالي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2020، ص101-118.

فالذكاء الاصطناعي القوي تعد فيه البرامج الحاسوبية نفسها معادلا وظيفيا للذكاء البشري. أما الذكاء الاصطناعي الضعيف؛ انطلاقا من الحوسبة، فيمنحنا أداة لدراسة الذهن واختبار فرضيات بدقة وصرامة.

إن جون سورل ليست له مشكلة مع الذكاء الاصطناعي الضعيف باعتباره محاكيا للوعي وليس متملكا له، بل تتعين مشكلته بكونها مع الذكاء الاصطناعي القوي الذي يدعي قدرة امتلاك الذكاء الاصطناعي وعيا وقصدية ذهنية. وبالتالي، فإن اختبار شخص في غرفة مغلقة، من خلال التجربة الفكرية للغرفة الصينية، باستخدام دليل القواعد يشبه عمل الحاسوب، لا يبرر تأسيس الرموز وإحالتها، وهو مسعى بعيد المنال للذكاء الاصطناعي في تملك الوعي وإنتاجه بقصدية. وفي هذا السياق، يرى سورل أن الكيفية التي يتملك بها الدماغ القصدية وينتجها، لا يمكن أن توجد في برنامج مهما ادعى الكمال بامتلاك الخصائص البرمجية لإنتاج القصدية[1].

وما أثاره سورل من نقاشات حول مشكلة القصدية في الذكاء الاصطناعي، حفز الكثير من النقاشات الساعية إلى مواجهة مشكلة تأسيس الرموز وإحالتها. ومن أبرز التصورات في هذا السياق، تصور ستيفن هارند (1990)[2] الذي يعتبر أن معنى الرموز مؤسس في إحالته على الواقع. وبنى هارند تصوره من خلال المنفذ الاصطناعي artificial agent؛ عَلامَ إذا كان تزويد المنفذين الاصطناعيين بالآليات المناسبة، يتيح لهم القدرة على تملك فهم أوسع للعالم بتفعيل البنيات الحسية الحركية. ويبدو أن سورل وهارند يتفقان على أن معالجة الرموز في الذكاء الاصطناعي (المنفذ الاصطناعي) ليست كافية لإنتاج فهم واع وقصدي، إذ حتى لو كانت التمثيلات المقولية التي نبرمجها بشكل تقني في جعل المنفذ قادرا على مقولة الأشياء، فإنها لا تعطي تفسيرا كافيا للوعي والقصدية كما عند البشر.

إن مشكل تأسيس الرموز[3]، وما أثير حول قدرة المنفذية الاصطناعية على المقولة انطلاقا من فهم أوسع للوعي والقصدية، عزز النقاش و أسهم في تحولات على مستوى

1. Searle, J. Minds, brains, and programs, The Behaviral and Brain Sciences 3, p. 417-457, 1980, p. 424.

2. Harnad, S. The symbol grounding problem, Physica D, 42, 1990, p. 335-346.

3. إن مشكل تأسيس الرموز ليس وحدها التي تثار عندما نسعى إلى تفسير العمليات المعرفية ذات المستوى الأعلى من حيث المعالجة المعرفية المرتكزة على الرموز والقواعد، وإنما هناك مشاكل عديدة منها مثلا مشكل التحويل transduction problem الذي يتعلق بتحويل المعلومات إلى رموز، وهو ما يطرح تحديا حول برمجة الذكاء الاصطناعي في تجريد المعلومات من طبيعتها وتحويلها إلى رموز حتى تتوافق مع برمجية تشغيل الآلة، مما يعكس عدم القدرة على تفسير أكفى للذكاء البشري.

العلوم المعرفية عامة، والذكاء الاصطناعي واللسانيات بشكل خاص، من خلال بلورة توجه جديد يعنى بالمعرفة المتجسدة.

2.1. المعرفة المتجسدة: عودة الجسد والعالم إلى العلم المعرفي:

لما أثير مشكل تأسيس الرموز في العلوم المعرفية عامة، ومجال الذكاء الاصطناعي خاصة، فإن أولى الإشكالات تتعلق بقدرة تملك الذكاء الاصطناعي؛ وهندسة الروبوتات، وقدرة الدمج في بيئة أوسع. وقد كان لـ «رودني بروكس» دورٌ في نسج العلاقة بين المنفذ الاصطناعي والبيئة الأوسع من خلال نظرية الذكاء الاصطناعي المتجسد embodied artificial intelligence[1]، وعدّ السلوك الذكي نتاج تفاعلات بسيطة بين الآلة والبيئة لتحقيق التشغيل الذاتي. وبناء عليه، تم التحول جذريا من فكرة التركيز على الدماغ والحوسبة في الذكاء الاصطناعي القديم الجيد Good Old Fashion AI إلى الدور الذي يلعبه الجسد والبيئة في بناء سلوك ذكي اصطناعي. وهو ما دفع رودني بروكس إلى اعتبار الجسد آلة تعمل وفقا لمجموعة من القواعد المحددة.

إن هذا التحول أدى بالعلوم المعرفية إلى الانتقال من النموذج الرمزي القائم على التمثيل والقواعد، إلى إعادة الاعتبار لدور الجسد في إنتاج وتعلم المعرفة من خلال اقتران بين الدماغ والجسد والعالم. وبصيغة أخرى، فإن الخلفية التي قامت عليها العلوم المعرفية في بعدها الديكارتي كان لها تأثير على الجيل الأول من العلم المعرفي، والذي أهمل الجسد والبيئة والعالم، وركز على التمثيلات والقواعد باعتبار الذهن معالجًا للمعلومات. ومن ثمة، برزت العلوم المعرفية المتجسدة كرد فعل على النموذج التقليدي الرمزي وخلفياته.

كان للفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي، في القرن العشرين، دورٌ كبيرٌ في نقاشات التجسيد embodiment. فقد بلور كوجيطا جديدا (1962) على غرار الكوجيطو الديكارتي، من منظور فينومينولوجي يعيد صياغة الفلسفة الديكارتية حول أولوية منظور الشخص الأول، مع إشراك لمنظوري الشخص الثاني والثالث في فينومينولوجيا الإدراك[2]، واستثماره نتائج البحث التجريبي، وتجاوزه لمثالية هوسرل، من خلال تداخل بين العلم والتجربة والعالم. إلا أن النقد الموجه له يتعلق بعدم التركيز أكثر على البعد

1. Brooks, R. A. Intelligence without representation, Artificial intelligence, 47 (1-3), p. 139-159, 1991.

2. Dan Zahavi, Phenomenology The basics, Routledge, London and New York, 2019.

يقدم هذا الكتاب بشكل مختصر أساسيات الفينومينولوجيا، ويعرض في المقدمة تصورا مختصرا حول تأسيس الفينومينولوجيا وروادها.أنظر المقدمة: صص 1-6.

الاجتماعي والعلمي. ومع تقدم العلم، برزت توجهات فلسفية وعلمية تسعى إلى الدمج بين الفينومينولوجيا والعلم المعرفي، مثل تأسيس مجلة «الفينومينولوجيا والعلوم المعرفية» (2002)، وبرنامج بحث فرانسيسكو فاريلا مع غيره حول حوار الفينومينولوجيا والعلم المعرفي: الفينومينولوجيا العصبية[1]، وتوجهات فلسفية علمية تتخذ من العلم المعرفي المتجسد مدخلا لحل المشكلات التقليدية حول المعرفة والإدراك (نوي Noe 2004). وما يميز هذا التوجه الفينومينولوجي المعرفي هو تجاوز الثنائية الديكارتية حول العقل/ المادة (الروح/ الجسد)، بالنظر إلى الكائن الحي باعتباره كلا متكاملا من الترابط بين المستوى الواعي واللاواعي والبيولوجي والاجتماعي.

تسعى المعرفة المتجسدة، وهي حقل معرفي متعدد الأدبيّات والفرضيّات، إلى البحث في اقتران الدماغ والجسد والعالم، وأن السلوك الذكي هادف ومرن تتفاعل فيه خصائص الدماغ والجسد بشكل متصل[2]. هذا التصور الذي يسائل ماهية النظام المعرفي حول حدوده التمثيلية للرموز، يعتبر أن الدماغ نفسه شبكة معقدة من الخلايا العصبية، والتي تتصل مع بعضها البعض وفق سياق بيئة خلوية تسمح بتأطير هذا الاتصال بين الخلايا. وبالتالي، فإن النشاط العصبي نفسه يحتاج إلى جسم وبيئة تضمن سلامة التفاعلات الكهروكيميائية للخلايا العصبية. لذا، فالنظام المعرفي عليه أن يتسم بالمرونة والقدرة على الاستجابة للتفاعلات المُبنينة التي يفرضها السياق والزمن. ومن ثمة، اعتبار الجسد والبيئة الأوسع مكونا أساسا في المعرفة والإدراك، لأن الكائن الحي في سيرورته المعرفية مقيد بتأثيرات قدراته الحسية والإدراكية في العالم. إذ لم يعد التفكير عبارة عن معالجة للرموز بشكل مجرد (التصورات المجردة) وخاضع للقواعد، وإنما؛ كما يرى أندري كلاك، أصبح التفكير البشري تفكيرا بالجسد[3].

ويعد مجال الأدبيات التي تعنى بالمعرفة المتجسدة فضاء معرفيا شاسعا، من حيث تعدد المقاربات المرتكزة على فهم العقل في إطار تأسيس الجسد والتفاعل مع العالم. هذا التنوع الكبير في الادعاءات يثير جدلا حول الإطار الموحد للمعرفة المتجسدة، في ما تراه

1. .Petito, J., Varela. F.J., Pachoud.B.J., Naturalizing phenomenology and cognitive science, Stanford university Press, 1999.
2. Barsalou, L. W. Challenges and Opportunities for Grounding Cognition, Journal of Cognition, 3 (1): 31, p1-24, 2020.

يقدم بارسيلو وجهة نظر حول المعرفة المتجسدة من خلال نظرية البناء التصوري المموضع.

3. .Andy Clark, Superzing The Mind Embodiment, Action, and Cognitive Extension, Oxford University Press, 2008.

مارغريت ويلسون، ما إذا كان لمصطلح المعرفة المتجسدة معنى موحدا في ظل التنوع[1]، والتي أجملتها في ست وجهات نظر حول المعرفة المتجسدة. وتنطلق مارغريت ويلسون من تصور مفاده أن المعرفة المتجسدة مرتبطة بالعمليات المؤسسة في عمق تفاعلات الجسد مع العالم. وترى أن هذا المنظور الناشئ للمعرفة المتجسدة ينبني على ادعاءات متعددة ومتنوعة، حيث أثار بعضها الكثير من الجدل في العلم المعرفي. ومن أبرز هذه الادعاءات التي تطرحها مارغريت ويلسون:

أ. المعرفة مموضعة situated: المعرفة والإدراك مرتبطان بسياق بيئة واقعية وبالعمل. فالذهن متجذر في آليات حسية وحركية وإدراكية تطورت للتفاعل مع البيئة.

ب. المعرفة مضغوطة بالزمن: فهم كيفية عمل المعرفة/ الإدراك يكون تحت ضغط التفاعل التلقائي والفوري مع البيئة.

ت. البيئة جزء من النسق المعرفي: تدفق المعلومات بين العقل والعالم كثيف ومستمر، وأي تركيز على العقل لدراسة النسق المعرفي بدون البيئة لا معنى له.

ث. المعرفة من أجل العمل: تعد الوظيفة الحقة للعقل هي توجيه العمل (الفعل)، إذ لا يمكن فهم العمليات المعرفية العليا بدون العمل.

ج. المعرفة غير المتصلة أساس الجسد: حتى عندما تنفصل المعرفة عن البيئة، فإن العقل محكوم بآليات تطورية تمكنه من التفاعل مع البيئة[2].

إن تنوع الادعاءات وامتداد أبعادها التنظيرية والتجريبية، يجعل من فضاء أدبيات المعرفة المتجسدة ثقلا معرفيا داخل توجهاتها ومجالاتها وخارجهما. إلا أن أدبيات المعرفة المتجسدة، كما ترى مارغريت ويلسون، تعرض ادعاءاتها في قالب موحد كأنها مصطلح واحد، في محاولة إقناع رسم صورة تعريفية عن ماهية وأهمية التوجه المعرفي الجديد[3]. ويمكن أن نعتبر هذه المحاولة منطقية، لما يكون أي توجه علمي يسعى إلى توسيع فقاعات التلقي حول موضوع جديد. لكن لما يصبح الموضوع مثقلا بحزمة متعددة التنظير ومتنوعة التجريب، فإنه لا بد من طرح سؤال الحدود الوجودية والمقارباتية والموضوعاتية في القدرة على تشكيل إطار موحد.

1. Wilson Margaret, Six View of embodied cognition, Psychonomic Bulletin & Review, 9 (4) , p. 625-636. 2022, p. 626.

2. نفسه، ص 626.

3. نفسه، ص 626.

دعونا ننظر إلى ادعاء واحد مع مارغريت ويلسون، ويتعلق الأمر بالمعرفة المموضعة (cognition situated[1]). وتعرض مارغريت ويلسون بعض أدبيات المعرفة المموضعة باعتبارها مركزا أساسيا في العلم المعرفي المتجسد (على سبيل المثال: كلارك 1997، بيير Beer 2000، فان جيلدر وبورت Port 1995، ثلين وسميث 1994...). والمعرفة المتجسدة، ببساطة، هي المعرفة التي تحدث في سياق المدخلات والمخرجات أثناء تنفيذ العملية الإدراكية/ المعرفية، حيث يصبح للمعلومات المرتبطة بالنشاط الحركي تأثير على البيئة بطرق ذات صلة بتنفيذ المهمة، مثل القيادة والمحادثة والتجول في الغرفة وغير ذلك. غير أن هذا التعريف، كما ترى مارغريت ويلسون، ليس شاملا لكل المعالجة الإدراكية للمعرفة المموضعة، وإنما يستثني الكثير من النشاط الإدراكي الذي يحدث خارج الوضع بكيفية مباشرة، مثل التخطيط والتذكر وأحلام اليقظة وغير ذلك[2].

ورغم الانتقادات الموجهة للمعرفة المموضعة باعتبارها وجهة نظر حصرية في تفسير التمثيلات الذهنية لأوضاع الأشياء البعيدة في الزمان والمكان، فإن الارتكاز على المنظور التطوري كمدخل لتفسيرات معممة حول المعرفة المموضعة، يثير الكثير من الأسئلة حول قدرة التاريخ التطوري تفسير النظام المعرفي على الثبات في سياقات ثقافية وحضارية متغيرة ومتنوعة.

وقد كان لشارلز داروين أهمية كبيرة حول العديد من تصورات المنظور التطوري، من خلال الدراسات الواسعة المهتمة بالحيوانات ودور الحركة في تحقيق البقاء عبر المملكة الحيوانية. وهو ما يعكس وعي داروين بالدور التفاعلي للعلاقة بين العقل والجسد. إلا أن النظر إلى الإنسان القديم بالتركيز على دور الأنشطة المتصلة ببقائه في الحياة، يعد وجهة نظر مبالغ فيها من حيث البعد المورفولوجي للحركة والسلوك، استنادا على السجل الأحفوري وأنماط التغذية لدى الصيادين وجامعي الثمار، وقياسا على أقرب أقربائنا من الرئيسات[3]. وإذا اعتبرنا، مثلا، أن الإنسان البدائي يشترك مع الرئيسات والحيوانات المفترسة في مهارات المطاردة والمواجهة والخوف وفق سياقات وأوضاع تفرضها الطبيعة، فإن هذه المهارات المؤطرة ببعديها الزماني والمكاني، هي نفسها تبدل جلدها وفق تطور القدرات

1. مصطلح «مموضع/ مموضعة situated» مرتبط بـ «الوضع situation» الذي يشتق منه كذلك صفة «وضعي/ أو وضعية situational».

2. مارغريت ويلسون، Six View of embodied cognition، ص626.

3. للتوسع أكثر حول هذا الموضوع أنظر: ميشيل توماسيللو، الثقافة والمعرفة البشرية، ترجمة: شوقي جلال، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد328، يونيو 2006.

المعرفية لدى البشر عبر الحضارات والأمم. إذن، أي محاولة لتفسير الذكاء البشري دون استحضار تغير الثقافة والمهارة عبر خارطة التطور الكلي للبشر، سوى مسألة مصطلحات يروج لها بعيدًا عن الكفاية التفسيرية العامة حول الذكاء البشري. وخير مثال عن ذلك، المقارنة بين الأنشطة الذهنية للتجمعات البشرية الناشئة والتجمعات البشرية السابقة، إذ الأنشطة والأدوات والمهارات تعكس نموذجا ذهنيا ولغويا مختلفًا عبر تطور التجمعات المختلفة زمانيا ومكانيا[1].

إن البحث عن ما يؤيد المعرفة المموضعة انطلاقا من المنظور التطوري، يحتاج إلى نظرة ثاقبة معرفيا تنسج توافقات بين النظرية وحقائق الحياة نفسها. علاوة على ذلك، فالبقاء في البرية؛ ككفاية تفسيرية مطلقة ومبالغ فيها، قد يجعل الكثير من الحقائق الأساسية والواقعية للحياة في تفسير الذكاء البشري مهمشا، مثل دور المعرفة الفضائية والعواطف حول الصلة الرئيسة بين النشاط المعرفي والبيئة. ومن ثمة، فإن أي تجزيء لتفسير الذكاء البشري، وإسقاط لكفة النظرية العلمية على حساب حقائق الحياة الحقيقية، يجعل استحضار مسألة التوفيق بين النظرية وحياة الكائن الحي ضرورة إبستيمولوجية لدينامية التطور العلمي.

انطلاقا مما عرضناه سابقا، يعد هذا جزءا من الإشكالات الواسعة عبر خارطة أدبيات المعرفة المتجسدة، إذ يبين سشاعة الفضاء المعرفي المتجسد، والذي يتسارع الاهتمام به وتطبيقه عبر مجالات عديدة، ويعكس أفق مدى القدرة على صياغة إطار موحد شبيه بالعلم المعرفي المعيار. ويبقى حقل اللسانيات يحظى باهتمام من الأنموذج المعرفي المتجسد، سواء البحث عن بنيات التجسيد والتأسيس في الصواتة والتركيب والدلالة انطلاقا من البعد الحسي والحركي والإدراكي، أو تأسيس اللغة في بيئة أوسع. ومن أبرز اهتمامات المعرفة المتجسدة ضمن نطاق اللسانيات نجد الاستعارة باعتبارها بنية تأسيسية في فهم التفكير البشري.

2. اللسانيات المعرفية: نحو معرفة متجسدة في نظرية الاستعارة التصورية:

إن النموذج اللساني المعيار المرتكز على الحوسبة في بناء التصورات المجردة للمعرفة، انتقد بشدة لفشله في النظر إلى جوانب كثيرة من تصورات الفكر البشري، ولأن التركيز على اللغة وحدها لا يحيط بمجمل التجربة البشرية الغنية. وقد برزت اللسانيات المعرفية، منذ الثمانينيات من القرن الماضي، كحركة فكرية ثقافية تنتقد الكثير من جوانب الحوسبة الرمزية، والنظر إلى اللغة في إطار المعرفة البشرية، انطلاقا من التزامين رئيسين:

1. مارغريت ويلسون، Six View of embodied cognition، ص627.

التزام التعميم والالتزام المعرفي. وبالتالي، أصبحت اللسانيات المعرفية منفتحة على دراسة المستويات اللغوية من تركيب وصواتة ودلالة وذريعيات، في إطار مجمل المبادئ العامة لمظاهر التجربة البشرية. ومن أبرز مظاهر اللغة والتفكير البشريين في اللسانيات المعرفية: التجسد وقيام التصورات على أسس استعارية. وكان لهذا الافتراض دور في بلورة نظرية الاستعارة التصورية في اللسانيات المعرفية.

لما كانت المعرفة من منظور العلم المعرفي الرمزي عامة، ومنظور اللسانيات التوليدية خاصة، قائمة على خلفية ديكارتية للعقل، فإن نظرية الاستعارة التصورية (لايكوف وجونسون 1980؛ و لايكوف 1987؛ و غيبس 1994، من خلال الدلالة المعرفية، وجهت دور التجربة في صنع المعنى البشري، تأسيسا على أن الكثير من التصورات المجردة مُبنينة جسديا، وأن الاستعارة آلية في دراسة التفكير والذكاء البشريين. ومن ثمة، تبحث نظرية الاستعارة التصورية في التصورات المجردة، وليس من منطلق لغوي بلاغي كما تم الاعتقاد، مثلا، في سياق التلقي الغربي والعربي لنظرية الاستعارة التصورية. وهذا ما أكده جورج لايكوف ومارك جونسون في مقدمة كتابهما «الاستعارات التي نحيا بها»، بأن الاعتقاد السائد حول الاستعارة تمثل في: 1) أنها مرتبطة بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، 2) أنها خاصية لغوية تنبني على الألفاظ وليس على التفكير أو النشطة. وعكس ذلك، فإن الاستعارة مُبنينة في كل مجالات الحياة اليومية، بل في التفكير والأعمال التي نقوم بها[1]. وهذا التصور له خلفية أساس حددها لايكوف وجونسون في: 1) الذهن متجسد بطبيعته، 2) الفكر لا واع في الغالب، 3) التصورات المجردة لا استعارية إلى حد كبير[2].

ومنذ أن بلور لايكوف ومارك جونسون نظرية الاستعارة التصورية (1980)، أثير الكثير حول مدى فاعليتها في تفسير التفكير البشري. والتعريف المعيار للاستعارة التصورية هو: «الاستعارة التصورية هي فهم مجال من التجربة (يكون نموذجيا مجردا) من خلال مجال آخر (يكون نموذجيا ملموسا)»، أو تعريف بشكل أكثر تقنية: «الاستعارة التصورية مجموعة نسقية من التوافقات بين مجالين من التجربة»[3]. مثلا، التصور المجرد «الغضب» يفهم على أنه انفجار الماء المغلى من وعاء مغلق (ملموس). وبالتالي، يكون الربط الاستعاري في

1. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة 2، 2009، ص21.

2. جورج لايكوف ومارك جونسون، الفلسفة في الجسد: الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان – بيروت، الطبعة 1، 2016، ص37.

3. زلتان كوفتشيش، نظرية الاستعارة التصورية الموسعة، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان – بيروت، الطبعة 1، 2025، ص18–19.

خلق توافق بين المجرد والملموس وفق صيغتين: صيغة قوية يتم فيها بنينة المجرد كله من الملموس، وصيغة ضعيفة يُكَون فيها التصور المجرد بنيته الخاصة. ولكل صيغة من الصيغ تحديات وإشكاليات في تحدي مدى نجاعة النظرية الاستعارية.

ومن أبرز الإشكالات التي تواجه النظرية الاستعارية التصورية وفق التعالق بين المجال المجرد والمجال الملموس، ما يتعلق بحدود المعنى الحرفي والمعنى المجازي. ولما كان المعنى الحرفي في التصور الكلاسيكي (مثلا عند سورل) يتعلق بالإحالة على الأشياء الملموسة في إطار التواضع[1]، فإن الفرق بين الحرفي والاستعاري في نظرية الاستعارة التصورية يتم انطلاقا من معيار «الفهم عبر الاستعارة التصورية»، أي ما لا ينطبق فيه هذا المعيار يعد حرفيا. لكن هذا المعيار لا يتيح قدرة تفسيرية على حالات أخرى مثل التي تحدث على مستوى البنية التركيبية للغة[2].

ورغم ما حققته الاستعارة التصورية من بعد معرفي وتجريبي على مستوى القدرة التفسيرية للتفكير البشري، إلا أنها واجهت العديد من الانتقادات، والتي تعد في جوهرها انتقادات حافزية لتطوير نظرية الاستعارة التصورية وتوسيع أفقها نحو الانفتاح على العديد من المجالات المعرفية. ونلخص تصور زلتان كوفتشيش حول أبرز ما واجهته نظرية الاستعارة التصورية من نقد، كالتالي:

- اتهام نظرية الاستعارة التصورية بأنها ظلت حبيسة التوافق بين مجالين: المجرد والملموس.
- تقوم نظرية الاستعارة التصورية على منطق دائري: استخدام اللغوي لتحديد التصوري.
- الانتقاد المنهجي المتعلق بنظرية الاستعارة التصورية حول مستوى تحديد الخطاب ودراسته وفق معطيات واقعية. بمعنى آخر، كيف تعلل نظرية الاستعارة التصورية عدم اهتمامها الكافي بالمستوى الخطابي والذريعي والبلاغي والجمالي...إلخ[3].

عند النظر إلى هذه الانتقادات الموجهة إلى نظرية الاستعارة التصورية، فإن انطلاق النقد من العمل التأسيسي (لايكوف وجونسون 1980) يجعله لا ينسجم مع ما وصلت إليه الاستعارة التصورية عبر مجالات معرفية عديدة. كما أن الجهد المبذول من مؤسسيها في

1. زلتان كوفتشيش، نظرية الاستعارة التصورية الموسعة، ص53.

2. للتوسع حول أمثلة من هذا التحدي للحالات التي يصعب تصنيفها وفق معيار الفهم عبر الاستعارة التصورية، أنظر: زلتان كوفتشيش، نظرية الاستعارة التصورية الموسعة، ص 54-55.

3. للتوسع أكثر حول هذه الانتقادات، انظر زلتان كوفتشيش، نظرية الاستعارة التصورية الموسعة، صص43-45.

وسم نظرية الاستعارة التصورية بالبعد المعرفي، لا يعني أن منظريها ليس لهم وعي بقضايا عدها البعض مهملة، وإنما طبيعة أي نظرية في بدايتها أن تركز على النقص في تصورات نظرية سابقة، وهو ما كانت الاستعارة بحاجة إليه.

ولربط الاستعارة التصورية بدارسة المعرفة البشرية، من خلال توسيع مجالها لتشمل قضايا وإشكالات تحيط بخصائص التجربة البشرية الغنية، ما يزال الجهد المعرفي والتجريبي قائما من طرف الباحثين في مجال الاستعارة، وذلك بدراسة التعالقات القائمة بين المجرد والملموس، والمستوى التطوري للنسق الاستعاري، وقضية اكتساب الاستعارات انطلاقا من منظور علم النفس المعرفي، وقضية التنوع والتغير والكلية والثقافة والمعرفة الاجتماعية والخطاب، ... إلخ. وما يجعل من نظرية الاستعارة التصورية موسعة هو قدرتها على طرح أسئلة تتعلق بمستوى تفرد خصائصها وتجاوزها انطلاقا من عوامل أخرى. بمعنى آخر، أن اختبار أسس نظرية الاستعارة التصورية لا يكون إلا بنظرية أكفى متعددة الأبعاد والمستويات في إطار تجربة غنية أوسع.

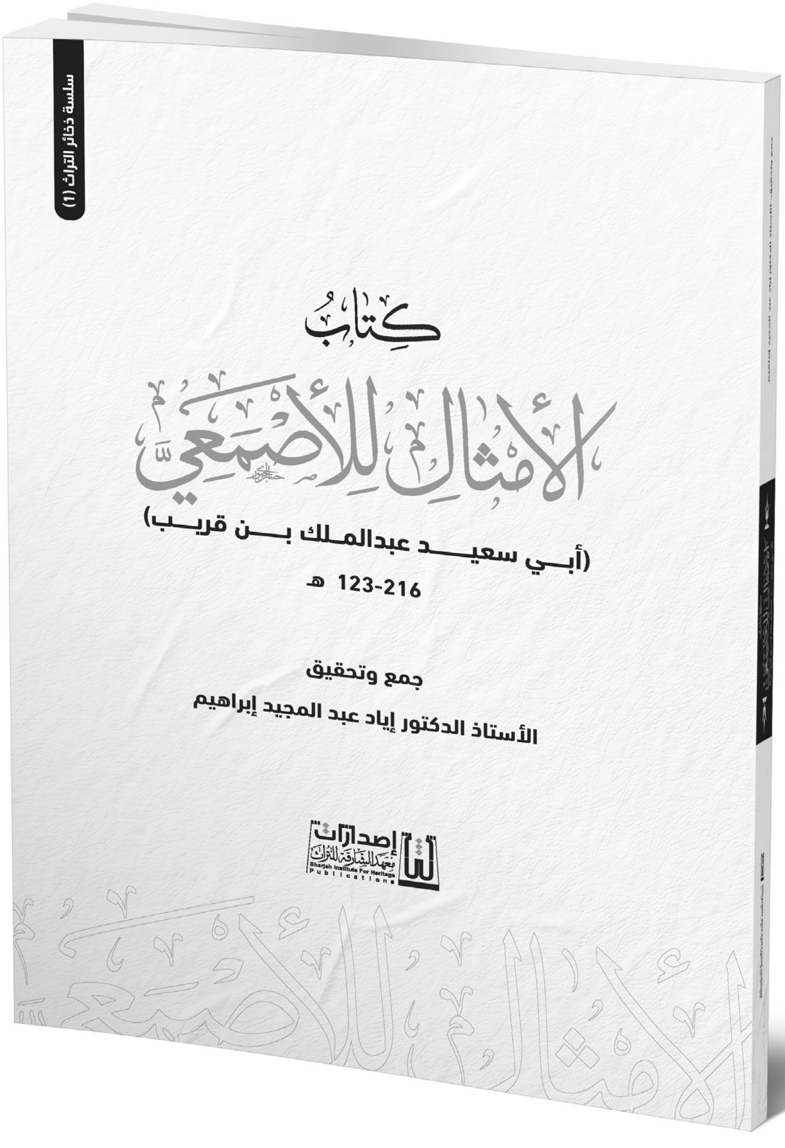
للنظر إلى بعض الإشكالات في إطار نظرية أكفى موسعة، نطرح بشكل مكثف قضية الاستعارة التصورية في تشكيل معنى العاطفة. وهي قضية نعتقد أنها ذات مستوى ثقافي وتصوري وعلمي، وعلى الثقافة العربية أن تستشكل هذا السؤال الذي يحتاج إلى دراسة واسعة في الموروث الثقافي العربي: ما دور الاستعارة عموما، والاستعارة التصورية خاصة، في المعنى العاطفي؟ ويرى زلتان كوفتيتش أن المسألة تتعلق بسؤال أكثر تحديدا: هل الاستعارة التصورية تشكل النماذج الثقافية المرتبطة بالعواطف، أم أنها تعكسها؟[(1)]. وإذا نظرنا، مثلا، إلى استعارة «الحاوية» السائد للغضب، إما أنها محددة فقط بعوامل فيزيولوجية، أو مجرد بناء اجتماعي. بالنسبة إلى البعد الفيزيولوجي، مثلا، فيما يتعلق باستعارة «الغضب سائل ساخن» نجد أنه محدد ببعد جسدي (مثلا: ارتفاع حرارة الجسم). ويرى كوفتيتش أن هذه الثنائية الفيزيولوجية والبنائية الاجتماعية يجب تجاوزها بتوسيع الاستعارة التصورية نحو التوفيق بينهما، أي أن الاستعارة التصورية محددة بالجسد البشري وناتجة عن بيئة اجتماعية وثقافية محددة[(2)]. ويسعى هذا النموذج المعرفي الثقافي المتجسد توسيع الاستعارة التصورية بجعل المعرفة الاجتماعية الثقافية مؤسسة جسديا، والجسد مؤسس اجتماعيا وثقافيا.

1. Koövecses. Z., Metaphor and Emotion Language, Culture, and Body in Human Feeling, Combridge Univ.Press, 2004, p. 21.

2. نفسه، ص14.

خاتمة:

يعد مجال المعرفة المتجسدة، انطلاقا من النموذج المعرفي المتجسد، مجالا واعدا في دراسة المعرفة البشرية، وأفقا لبناء أنموذج معرفي متعدد الأبعاد والمستويات في تفسير الكثير من القضايا البشرية، وفق سياق التفاعل بين اقتران الدماغ والجسد والعالم. إلا أن النموذج المعرفي المتجسد يعكس إشكالات في جوهر وجاهته المعرفية حول حدود الموضوعات والمقاربات في تشكيل إطار موحد. وقد نظرنا بعضا من هذه الإشكالات المتعلقة بالمعرفة المتجسدة عامة، ونظرية الاستعارة التصورية خاصة.



المصادر والمراجع:

1. العربية والمترجمة:

- جورج (لايكوف) ومارك (جونسون)، **الاستعارات التي نحيا بها**، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2009م.
- جورج (لايكوف) ومارك (جونسو)، **الفلسفة في الجسد: الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي**، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016م.
- راي (جاكندوف)، **اللغة والوعي والثقافة أبحاث في البنية الذهنية**، ترجمة: محمد غاليم، مراجعة: محمد الرحالي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2020م.
- زلتان (كوفتشيش)، **نظرية الاستعارة التصورية الموسعة**، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2025م.
- ميشيل (توماسيللو)، **الثقافة والمعرفة البشرية**، ترجمة: شوقي جلال، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 328، يونيو2006م.

2. الأجنبية:

- Andy Clark, Superzing The Mind Embodiment, Action, and Cognitive Extension, Oxford University Press, 2008.
- Brooks, R. A. Intelligence without representation, Artificial intelligence, 47 (1-3), 1991.
- Barsalou, L. W. Challenges and Opportunities for Grounding Cognition, Journal of Cognition, 3 (1): 31, 2020.
- Dan Zahavi, Phenomenology The basics, Routledge, London and New York, 2019.
- George A Miller, the cognitive revolution: a historical perspective, TRENDS in cognitive science, vol7.No 3, March 2003.
- Hurley , S. L. Consciousness in Action, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
- Harnad, S. The symbol grounding problem, Physica D, 42, 1990.
- Kövecses. Z. Metaphor and Emotion Language, Culture, and Body in Human Feeling, Combridge Univ.Press, 2004.
- Petito, J., Varela. F.J., Pachoud.B.J., Naturalizing phenomenology and cognitive science, Stanford university Press, 1999.
- Searle, J. Minds, brains, and programs, The Behaviral and Brain, Sciences 3, 1980.
- Wilson Margaret, Six View of embodied cognition, Psychonomic Bulletin & Review, 9 (4) , 2022.

الأدب الرقمي في التجربة المغربية:
سعيد يقطين وزهور كرام نموذجين

سعيد الفلاق(1)

يُعدّ الأدب الرقمي إبدالا معرفيا مهما، إذ أسهم في خلق توجه جديد للأدب بالانفتاح على البرمجيات والذكاء الاصطناعي في إنتاج نصوص وروابط متعددة مستفيدا من الثورة الرقمية والتكنولوجية الهائلة، وقد لقي هذا الأدب تفاوتا في الإقبال؛ بين من يرى فيه لونا محدثا من الإبداع يستحق القراءة والانتشار، وبين من ظل وفيا للنمط التقليدي الذي عُرف به الأدب، وهكذا، ما زال الأدب الرقمي يواجه تحديات في الإنتاج والتلقي خاصة في العالم العربي. من هذا المنطلق، تهدف هذه الدراسة إلى محاولة تتبع الأدب الرقمي في المغرب، بالتركيز أساسا على تجربة الباحثيْن سعيد يقطين وزهور كرام بصفتهما مرجعين مهمين لدراسة هذا النوع من الأدب بأسئلة متجددة ترمي إلى التأسيس للدرس الرقمي المغربي والعربي بأفق يستوعب منجزات الثورة التكنولوجية، والذكاء الاصطناعي. يتناول الكاتبان مفهوم النص المترابط بالانطلاق من تحديدات النص التقليدي وصولا إلى النص الرقمي وما يرافقه من عدة مفاهيمية من قبيل المتلقي/ المؤلف الرقمي، الرابط. فإذا كان يقطين يتوقف في دراسته للنص المترابط عند مفهوم النص الأدبي من أجل البحث في تجديد الفكر النقدي العربي، وإقامة الجسور بين الحقبة البنيوية وما تلاها لإعادة النظر في النص وفق ما تتيحه الوسائط الجديدة من إمكانات تُسهم في توسيع السرديات، فإن كَرام تتخذ من السؤال الفلسفي والإنسانيات عموما مرجعية في تدبير التفكير في الرقميات لاسيما بعد الجائحة، فقد خلّف عصر كورونا وعيا مختلفا بالتكنولوجيا، كان من نتائجه التسريع ببناء بنية تحتية للاقتصاد الرقمي، وتعزيز الثورة الرقمية.

1. سعيد يقطين: النص المترابط؛ المفهوم الجامع:

يُشكّل كتاب «من النص إلى النص المترابط» أحد المصادر الرئيسة في دراسة الأدب الرقمي، والبحث في القضايا التي يطرحها، بدءا بتناول الثقافة العربية وتحديات التكنولوجيا،

1. أستاذ محاضر بالمدرسة العليا للأساتذة، جامعة عبد المالك السعدي - تطوان/ المغرب.

ثم علاقة النص العربي بالوسائط المتفاعلة، وصولا إلى مفهوم النص المترابط، والرواية التفاعلية. من هنا، يتأسس الكتاب على أطروحة مركزية مفادها أن توظيف أداة جديدة للتواصل يخلق أشكالا جديدة للتواصل؛ فقد أدى بروز الحاسوب إلى ظهور الإبداع التفاعلي من خلال النص المترابط بصفته أداة للإنتاج (برنامج)، وإنتاجا يتحقق من خلال نص لغوي أو صوتي أو حركي.

يُعرّف يقطين النص المترابط باعتباره مقابلا Hybertexte وهو «النص» الذي نجم عن استخدام الحاسوب وبرمجياته المتطورة والتي تمكن من إنتاج «النص» وتلقيه بكيفية تبنى على ‹الرابط› بين بنيات النص الداخلية والخارجية»[1]، ثم يحدد عناصر النص المترابط في أربعة أطراف: المبدع والنص المترابط والحاسوب والمتلقي. يوظِّف المبدع بدل الكاتب، ذلك أن دوره يتحدد في الإبداع بواسطة الحاسوب الذي يمثل الأساس الذي يقوم عليه النص المترابط، بحيث إنه «أداة الإنتاج والتلقي في الوقت نفسه»[2]. يقترح يقطين الوسائط المتفاعلة بكونها تطويرا وامتدادا للوسائط المتعددة (التلفاز، المذياع...)، ويتحقق هذا التفاعل في الإبداع التفاعلي بين مستعمل الحاسوب والحاسوب، وبين العلامات بعضها ببعض، لأنها مترابطة، وبين المرسل والمتلقي من جهة ثالثة. يرى يقطين أن الحاسوب هو «أرقى أشكال التواصل التي حققها الإنسان في كل تاريخه الطويل»[3]، فقد مثّل ظهور «السيبرنطيقا» تحولا حاسما في الكثير من الأمور على رأسها التواصل، إذ شكلت إبدالا حقيقيا في التفكير.

يبيّن يقطين في الكتاب الثاني «النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية» أننا مع الحاسوب صرنا أمام «تكنولوجيا جديدة للإعلام والتواصل بما في الكلمات من معان ودلالات»[4]، ويبدو ذلك من خلال ظهور علوم مثل السيبيرنطيقا، والذكاء الاصطناعي والعلوم المعرفية، وتصدّر أشكال تعبيرية من قبيل ألعاب الفيديو والمواقع الشخصية، والمدونات والنص المترابط، إضافة إلى تطوير نظريات، نحو الوسائطيات والنص المترابط. لكن إذا كان هناك تطور كبير في السياق الغربي، فإن المجال العربي ما زال قاصرا عن مواكبة هذه المعارف والتفاعل معها بإنتاجية. لقد تم ربط الحاسوب بالدماغ، ذلك أن الأساس الذي بني عليه

1. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ص9.
2. نفسه، ص11.
3. نفسه، ص59–60.
4. سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، ص86.

هو أن «دماغ الإنسان آلة كيميائية مذهلة»[1]، وهو ما تولدت عنه ثلاثة اختصاصات: الذكاء الاصطناعي، وعلوم الأعصاب، وعلم النفس المعرفي.

يبرز يقطين أن دخولنا إلى العصر المعرفي ما يزال متعثرا وبطيئا، ويتم بأفكار قديمة تتجلى في استيراد التكنولوجيا، وتوظيفها بصفتها وسيلة فقط دون إدراك التحول الذي تُضفيه على «مستوى تعليمنا وتربيتنا وإنتاجنا الأدبي والفني ونقدنا الأدبي والفني وثقافتنا والعلوم التي ما نزال لم نعمل على ترسيخها وتجذيرها في تربتنا العربية»[2]. إن مدخل تجديد الفكر العربي عموما رهين بتجديد الكتابة واللغة كي تتلاءم مع الوسائط المتفاعلة، واستيعاب تحولاتها، وذلك بغرض التحفيز على التفكير والبحث في الكتابة العربية حاضرا ومستقبلا، والدفع إلى ربطها بالعلوم المعرفية الجديدة ومنها الذكاء الاصطناعي، وتطوير الكتابة لإنتاج أدب رقمي منتج.

ينظر الباحث إلى الحاسوب بأنه وسيط لإنتاج النص، إذ صار يُعوّض الآلة الكاتبة والمطبعة، كما أنه وسيط وفضاء لإنتاج النص وتلقيه، يتحدث هنا يقطين عن «النص المعاين» الذي نعاينه من خلال شاشة الحاسوب، ثم يميز بين النص المُرقَّم الذي يظل محتفظا بكل مميزات النص غير الرقمي، وإن كان يكتسب بعض السمات الإضافية، مثل تقنية البحث داخل الكتاب في بعض الصيغ. ثم الكتابة الرقمية التي يتم إعدادها لتُتلقى عبر الشاشة باستعمال مختلف التقنيات والبرمجيات، فهي إعادة تنتج وتعاين بشكل آلي، وهنا يمكن الحديث عن الرواية التفاعلية. ظهر مصطلح Hybertexte في الإعلاميات لأول مرة سنة 1965 مع طيد نيلسون. لكن معناه يختلف عن الاستخدام الذي قدّمه جرار جنيت لهذا المفهوم (التعلق النصي)، من هنا يسمي الأول بالترابط النصي، والثاني بالتفاعل النصي. فالترابط في السياق المعلوماتي يعني نظام يتشكل من مجموعة من النصوص ومن الروابط (liens) التي تجمع بينها.

اختص الترابط بالنص الإلكتروني بصفته مفهوما جديدا جاء نتيجة للتطور التكنولوجي، حيث اتسع مفهوم النص ليشمل الكلمة والصورة والصوت، يتحقق هذا النص بواسطة الحاسوب إنتاجا وتلقيا، بمعنى أن كتابة النص وقراءته تتمان معا من خلال هذا الجهاز. وهذا ما يجعل ضرورة توفر ثقافة ومعرفة من أجل التمكن من التعامل مع هذا الوسيط

1. سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية (نحو كتابة عربية رقمية)، ص95.
2. نفسه، ص97.

الجديد. فالكاتب مثل القارئ عليهما امتلاك مستوى ثقافي واحد يسمح لهما بالتواصل مع مجموعة من الأيقونات والوظائف. فإلى جانب معرفة القراءة والكتابة، يمتاز النص الإلكتروني عن النص التقليدي بضرورة معرفة لغة الحاسوب وأيقوناته وعلاماته.

يبين يقطين الترابط الحاصل في التنظير للنص الإلكتروني مع التصور البنيوي، يقدم جورج لاندو (George Landow) -وهو أحد المنظرين الرواد للنص الإلكتروني- أوجه التداخل بين اجتهادات رولان بارث وديريدا وفوكو وباختين مع النص الإلكتروني، فالحديث عن النص المثالي، واعتبار النص شبكة متعددة، ونسيج ونسق. كل هذه الصفات مستمدة من النص الإلكتروني. إن الانتقال من النص إلى النص الإلكتروني يؤدي، بحسب يقطين، إلى ‹النص المترابط›، لأنه «التجسيد الأسمى للنص الإلكتروني»[1]، غير أنه ليس كل نص إلكتروني نصا مترابطا، فالنص المترابط هو الذي يتجسد من خلال الروابط. يخلص من ذلك إلى تعريفه بأنه «وثيقة رقمية تتشكل من ‹عقد› من المعلومات القابلة لأن يتصل بعضها ببعض بواسطة روابط»[2]، قد تكون هذه الأخيرة من النمط البسيط الذي يخضع لبنية شبه خطية أقرب إلى الكتاب المطبوع، أو من النمط المركب الذي يضم عددا غير محدود من الروابط، ويسمح للقارئ بأن يتفاعل معه.

أصبح الأدب مع عصر الصورة ينتقل من استعمال وسيلته التقليدية (اللغة) إلى اعتماد الصورة والصوت، وكل ما تمده به الوسائط المتعددة والمترابطة، كي يتلاءم مع العصر باستثمار منجزاته التكنولوجية في تطوير إبداعاته. ولعل هذا التطور أدى إلى طرح أسئلة من صميم النظرية الأدبية عن هذا الأدب الجديد. «إن روح النص الرقمي تتمثل في القدرة على تنظيم جسد النص. وليست عملية التنظيم هذه غير إتقان ‹الربط› بين مختلف بنياته وعقده وأجزائه»[3]. يميز يقطين بين مجموعة من المفاهيم المتداخلة، يشير الأدب الرقمي إلى ترقيم المعطيات الأدبية بناء على ما تقدمه المعلوميات، أما الأدب الإلكتروني فيركز على اشتغال الوحدة المركزية، وما يصاحبها من عتاد تقني معلوماتي. بينما ينبني النص المترابط على تنظيم النص بناء على إمكانيات الربط التي تقدمها المعلوميات. في حين ينصرف الأدب الافتراضي إلى التشديد على الطابع الافتراضي للأدب، إضافة إلى مفاهيم أخرى من قبيل: السيبر أدب (Cyberlittérature) والأدب المعلومياتي والتفاعلي.

---

1. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص127.

2. نفسه، ص130.

3. نفسه، ص133.

يلاحَظ أن هذه المفاهيم تتداخل فيما بينها، لأنها ترتبط عموما بالفضاء الشبكي، إلا أن يقطين ينتصر لمفهوم النص المترابط كونه يثبت خصوصية هذا الأدب، كما يتبنى مفهوم الرقميات الأدبية باعتبارها مجالا يهتم ب «الأدب الرقمي وبكل ما يتصل بإنتاج النص الرقمي وأنواعه وكيفيات تحقيق ذلك، سواء على مستوى الشكل أو المحتوى أو الدلالة، إبداعيا وتحليليا»[1]. في هذا السياق، نكون بصدد الحديث عن الكاتب الرقمي الذي يتجاوز استعمال اللغة الأدبية فقط إلى الجمع بين أنظمة وعلامات متعددة لغوية وغير لغوية، لذلك فهو يبدع النص، ويصمم أجزاءه ومكوناته، ثم ينقل تصوره من خلال برنامج معين. هذه وظائف متداخلة يُنجزها الكاتب لوحده أو بمساعدة من تقنيين مختصين. لم نعد نتحدث -هنا- عن الكاتب بمعناه التقليدي، بل بكونه منتجا رقميا لما يسميه يقطين ب»النصية الرقمية»[2]. ثم صرنا أمام قارئ رقمي يقوم بوظائف متعددة، فهو قارئ وسامع ومشاهد ومتفاعل مع النص الأدبي الرقمي، لذلك يستند إلى معرفته بتقنيات الحاسوب الأساسية. إذ «يصبح المؤلف في الوقت نفسه كاتبا وقارئا، ويغدو القارئ في اللحظة عينها قارئا وكاتبا»[3].

نكون هنا أمام القارئ الكاتب الذي ينجز عملين متكاملين، وهو ما يسميه ب «القاتب». كذلك يقوم القارئ بدور فعال ومنتج تجاه النص الرقمي، ذلك أنه «يحرك مختلف معارفه، ومداركه للكشف عن خصوصية النص المتجلي المبني على الترابط النصي والذي يسمح له بخلق «نص»ـه الخاص به»[4]. يرى يقطين أن الوقوف عند انفتاح النص وتعدد دلالاته أدى إلى الكشف عن أهم خصوصياته، وهي تفاعله مع مختلف النصوص السابقة أو المعاصرة. «إن كل نص يتفاعل مع غيره من النصوص، بل يمكن الذهاب أبعد من ذلك بالقول إن كل نص تناص»[5]، كما أن النص لا يتفاعل مع نصوص شفهية أو مكتوبة فقط، بل مع أنظمة وعلامات غير لسانية، فإذا كان التناص قد تشكل في الحقبة البنيوية إلى جانب النص، فإن الترابط النصي وليد النص الإلكتروني، وما يجمع بين العنصرين هو التفاعل بمعناه الواسع والشامل.

1. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص186.
2. نفسه، ص199.
3. نفسه، ص200.
4. نفسه، ص101.
5. نفسه، ص120.

2. زهور كرام: من الأدب الرقمي إلى الإنسانيات الرقمية:

تهدف زهور كرام في كتابها «الأدب الرقمي» إلى تدقيق بعض المفاهيم المتعلقة بالأدب الرقمي في سياقها النقدي والأدبي، ثم البحث في خصوصيات وبنيات هذا الأدب على مستوى النص والقارئ والمبدع بالانطلاق من تحليل السرد التخييلي الرقمي في تجربة الكاتب الأردني محمد سناجلة في شات وصقيع لإبراز اشتغال مفاهيم الأدب الرقمي. ترى أن العملية الإبداعية في سياق الثورة الرقمية صارت تعرف مجالات مغايرة وجديدة من خلال الوسائط الجديدة، والشبكة العنكبوتية التي كان لها التأثير القوي على صورة الأدب وأشكال قراءته، كما أعادت صياغة «أسئلة نظرية الأدب في التي جعلتها تجربة الأدب في تجليه الرقمي، تغادر الثبات وتنفتح على فرضيات جديدة»[1]، عبر تحرير السؤال الأدبي من النظريات التقليدية المألوفة حول النص والأدب والقارئ والكاتب. تسجل كرام أن التجربة الرقمية العربية تعرف بطءا في إنتاج الإبداع الرقمي، وترجع ذلك لأسباب بنيوية لها «علاقة بموقع التكنولوجيا في الحياة العامة والعلمية في المجتمعات العربية»[2]. عكس التجارب الغربية، لاسيما التجربتين الأمريكية والأوروبية، اللتان تعرفان انتشارا مهما للتأليف الأدبي الرقمي بسبب الشروط التقنية والمعلوماتية من جهة، ونشاط البحث العلمي الذي يوفر المناخ الخصب لتطوير التفكير في الإنتاج الرقمي. لكن مع ذلك، فإن التجربة الإبداعية الرقمية العربية تعبّر عن ضرورة خوض هذا التحدي الحضاري وفق الشروط المتوفرة، لذلك، ينبغي مساءلته وتحليله ووضعه في سياقه الأدبي والثقافي العام.

تحدد الباحثة أنه لم يتم بعدُ الارتكان إلى مصطلح موحد للتجربة الأدبية الرقمية، فتارة توصف بالأدب الرقمي أو المترابط أو التفاعلي، إضافة إلى مصطلحات أخرى مثل الأدب الإلكتروني والمعلوماتي والتشعبي، وتبين بأن هذا الاختلاف حاصل أيضا في التجارب الغربية. لكنها كما يظهر تنتصر لمصطلح الأدب الرقمي. حيث تتناول علاقة هذا الأدب بالأجناس الأدبية السائدة. ذلك أن هذه الأخيرة لا تموت بموت جنس أدبي ما، وإنما تتسرب إلى جنس لاحق، وتظهر على شكل خلفيات نصية، ما يعني أن هناك علاقة استمرار بين الأدب الرقمي والأدب الورقي، يؤكد هذا ما ذهب إليه بعض رواد النص المترابط حين جعلوا هذا الاتجاه لا يخرج عن التفكير في نظرية الأدب خاصة مع بارت وفوكو وباختين

1. زهور كرام، الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص15.
2. نفسه، ص15.

ودريدا على نحو ما أبرزه لاندو. من هنا، لا ينبغي النظر إلى النص الرقمي بمعزل عن ظهور النظريات الأدبية خاصة في التنظير لمفهوم النص والقارئ والتناص والبنية والمؤلف. لأنه وإن كان نمطا جديدا من الإبداع إلا أن له ارتباطات وثيقة بالأدب، فما «يحدث في المجال التخييلي الرقمي ليس قطيعة بقدر ما هو عبارة عن تغيير سؤال الأدب»[1]، كما أنه لا يسعى إلى إلغاء الكتابة الورقية، لأنها تعد الوسيط الأساس لخلق تواصل ثقافي ومعرفي منتج بين القارئ والأدب الرقمي.

تقرأ كرام الأدب الرقمي في إطاره النظري وتجليه النصي بممارسة التفكير بوسائل حديثة مرجعها ثقافة النص الرقمي، غير أنها تستحضر ما تسميه ب «ذاكرتنا النصية النظرية»[2] من خلال التمييز بين ثلاثة مفاهيم في اتصالها بالممارسة الرقمية: المؤلف والقارئ والنص. يتحدد المؤلف الرقمي بكونه يمتاز بصفات خاصة وهي إتقان ثقافة المعلوميات، ولغة البرامج المعلوماتية والتقنية الرقمية، من أجل تأليف نص تخييلي رقمي يضم مجموعة من المواد والروابط اللغوية والصوتية والتصويرية ... بهذا الفهم، يتم التعامل مع المؤلف عوض الكاتب أو المنتج، بسبب أنه «يؤلف بين مجموعة من العلامات والإمكانيات الكثيرة والمتعددة»[3].

يتحرر المؤلف، في هذا السياق، من معنى النص الكامل والمثالي والناجز، لأنه عمل مفتوح يُشرك القارئ في عملية الكتابة، واختيار منحى القراءة، وتقديم إمكانيات قد تصل إلى حد تعديل نهاية النص. ما يرفعه إلى أن يصير «مؤلفا-مشاركا في عملية تحقق النص، والذي يمنحه شرعية الشراكة في التأليف»[4]. أما القارئ الرقمي فيسهم في إنتاج ميتا-محكي خاص يكونه أثناء القراءة، وعبر الإبحار بتنشيط الروابط، وهذا يستلزم تمتعه بمعرفة رقمية شبيهة بمعرفة المؤلف، بحيث إن «النص الرقمي ومتلقيه يستعملان نفس التقنيات الرقمية»[5]، إلا أن وضع هذا القارئ لا يتم في سياق مفتوح، بل يخضع لمجال التأليف ونسقه، فلا يسمح للقارئ بتعديل الروابط أو إضافة بعضها وإن كان له القدرة على إعادة ترتيب بناء النص، والمشاركة في تأليف بعض جزئياته، وتقديم انطباعات وتعليقات.

1. زهور كرام، الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص22.
2. نفسه، ص26.
3. نفسه، ص29.
4. نفسه، ص30.
5. نفسه، ص30.

يشكل الرابط Lien تقنية أساسية لتنشيط النص المترابط وإنتاج المعنى، ذلك أن هذا النص مبني على فكرة الاكتشاف الخاصة بانتقاء الروابط، واكتشاف ما تخفيه، من هنا لا يمكن «إدراك منطق اشتغال النص المترابط بدون الوعي بوظيفة الرابط، ووضعه المحوري في عملية الربط بين المعلومات»[1]. يُحقق الرابط إذن تفاعلية النص الذي يتجاوز مفهوم البناء اللغوي العادي، إذ يصير فضاء لتشكل مواد مختلفة، ونسيجا من العلامات اللغوية وغير اللغوية.

تحتفظ اللغة بوضعها الخاص داخل النص المترابط بالانفتاح على لغة البرمجة المعلوماتية، ذلك أنها تحقق «نصية النص التخييلي الرقمي»[2]، كما أن النص الرقمي يُبنى عموما بشكل مشتت عبر أمكنة وفضاءات ودعامات رقمية، مما يفرض متلقيا خاصا يعرف كيف يتعامل معها وبها، ذلك أن النص بهذا المعنى غير مشكّل في وضعه النهائي، علاوة على أنه ليس واجبا أن يُقرأ كاملا، فللقارئ الحق في اختيار من أين يبدأ، وأي الروابط يتبع، وما هو النظام الذي يلتزم به، يُفضي ذلك إلى نتيجة مفادها أن «النص المؤلف ليس بالضرورة نص مقروء بكامله»[3].

ترى الباحثة أن الانخراط في ثقافة الأدب الرقمي إبداعا وتأملا صعبة من جهة، لأنها تجربة ما تزال قيد التشكل، علاوة على أن النصوص الترابطية قليلة لم تحقق تراكما يشجع عملية التأمل، ثم إنها مدهشة من ناحية ثانية، حيث تقود إلى الاستمتاع من خلال اكتشاف أسلوب جديد في الإبداع يغري بالبحث والتقصي.

تؤكد كَرام أن الأدب الرقمي يسائل الأدب والنقد معا، فهو يطرح طرقا جديدة للكتابة الأدبية التفاعلية، ما يحتم على النقد ضرورة دراسة هذا الأدب وتحليله، والكشف عن «أدبيته»، لأن هذا المفهوم لا يختص بالنص المكتوب أو الشفوي دون غيره من النصوص الرقمية، كما يفرض على النقد البحث في مفهوم الجنس الأدبي. في المقابل تؤكد أن الإدراك الجديد الذي يثيره النص الأدبي في التجلي الرقمي بإمكانه المساعدة في إعادة الاقتراب من النص الأدبي في تجليه الورقي، مثل ما حدث ويحدث مع النصوص التجريبية التي تكسر التعاقد النقدي المألوف وتتمرد على الشكل الأدبي السائد.

1. زهور كرام، الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ص36.
2. نفسه، ص38.
3. نفسه، ص39.

تدرس الباحثة عمليْ محمد سناجلة شات وصقيع بكونهما روايتين مترابطين، يحضر فيهما إلى جانب القصة إجراءات سردية تنفتح على لغة البرمجة، وتوظيف الوسائط المتعددة من صور وموسيقى وحركة، كما تدرس توزيع الروابط في العملين، فتقسّم ذلك إلى روابط تفاعلية، وهي تتفرع عن نص أو مقطع بخلق علاقة تناصية رقمية بين السرد التشخيصي، وبين مجال نصي آخر، مثل الشعر والرسائل والدردشة والانفتاح على الوسائط المترابطة (أشرطة سينمائية). بينما تختص الروابط غير التفاعلية بتقديم خدمات تعريفية مثل توثيق اسم الكاتب أو الشاعر. هكذا، تمنح الروابط البعد التفاعلي للنص الرقمي.

تنتقل كرام من فضاء الأدب الرقمي إلى الرقميات في كتابها «الإنسانيات والرقميات وعصر ما بعد كورونا»، بالانطلاق من اعتبار أن الإنسانيات والرقميات حقل معرفي جديد، غير أنه لا يشكل قطيعة مع الحقول المعرفي السابقة، بل امتداد وتطوير لنوعية العلاقة مع العلوم الإنسانية اليوم، ومع الرقميات باعتبارها قمة التطورات التقنية التي أحدثت تغييرات عميقة في كل المجالات. من هذا المنطلق، تهتم الإنسانيات والرقميات باقتراح «تصور جديد للإنسان في وضعياته الرقمية»[1]، ذلك أن التكنولوجيا الحديثة قد أدخلت الإنسان بسرعة فائقة في عصر الرقميات حيث تدفق المعلومات، وتعدد الخدمات الافتراضية والابتكارات والتطبيقات، وسرعة التواصل والتقاسم والإبحار. لقد صرنا نعيش منجزات الثورة الرقمية الرابعة التي تُعرف بالذكاء الاصطناعي، وتأثير هذا الذكاء على المجتمع والاقتصاد والتعليم والصحة وغير ذلك.

ترصد كرام دور التكنولوجيا زمن الأزمات بصفتها المنقذ، وذلك بالاشتغال على مرحلة كورونا، فبسبب الإغلاق الشامل الذي فرضه الوباء تم اقتراح العمل والتواصل والتعليم عن بعد، هكذا حضرت «التكنولوجيا باعتبارها وسائط خدماتية، استعانت بها الدول والمجتمعات لتجاوز محنة الوباء»[2]. بل شكلت دورا دفاعيا عن الإنسان وصحته وعمله وتعليمه وإعلامه، فقد اتجهت الدول الغربية ومنها الصين إلى تبني استراتيجيات المواجهة والدفاع بواسطة التكنولوجيا وخدماتها، مثل اعتماد الروبوت وتسليم الطلبات، بهذا الفهم، تدافع عن ضرورة الانخراط في الثورة الرقمية بالإنتاج والاستخدام والسؤال الفلسفي حول الرقميات بين خدمتها للإنسان، وتحدياتها لإنسانية الإنسان من ناحية ثانية.

1. زهور كرام، الإنسانيات والرقميات وعصر ما بعد كورونا، ص12.
2. نفسه، ص16.

يعتبر الذكاء الاصطناعي من بين أهم المفاهيم ارتباطا بالثورة الرقمية، إذ يُعرّف بأنه «عبارة عن مجموعة من النظريات والتقنيات والعمليات لإنتاج آليات لديها القدرة العملية على محاكاة الذكاء البشري، أو العلم الذي يسعى إلى جعل الآلة تقوم بنفس المهام التي يُنجزها الذكاء البشري»[1]. تعود بدايات التفكير في هذا المصطلح إلى عالم الرياضيات آلان تورينغ الذي أسهم بأبحاثه في اختراع أول جهاز حاسوب في التاريخ، وأول اقتراح لاختبار قدرة الآلة على تقليد محاكاة الإنسان (اختبار تورينغ، 1950). لكن في سنة 1950 سيبرز مصطلح الذكاء الاصطناعي بشكل علمي في مؤتمر دارتموث، مثّل ذلك الانطلاقة الفعلية للذكاء الاصطناعي. أما الآن، فتطوّر بشكل متواصل وكبير، وصار يُحدث تغييرا عميقا في أنماط الحياة يتعلق الأمر بنسق جديد، تتحكم فيه «المعلومة» التي انضافت إلى المكونات الأساسية: الماء والتراب والهواء والنار.

من هنا، ساهم الذكاء الاصطناعي في إزاحة الإنسان من مركزية الكون بعد أن أمسى هذا الذكاء شريكا للإنسان في إنجاز الكثير من الوظائف، وحل المشاكل، وسيتعقد الأمر أكثر مع انطلاق الثورة الرقمية الخامسة. ترى الدراسة أن العلاقة بالتكنولوجيا تبدأ من الوعي بضرورة تفعيل التفكير فلسفيا وثقافيا ومعرفيا وعلميا بالموضوع، لكن المؤسسات المنتجة للسؤال والعلم والثقافة والمعرفة ما تزال غير معنية بالانخراط في هذا النمط من التفكير. يؤكد هذا المعطى مشروعية الكتاب من خلال الدعوة إلى ضرورة حضور الإنسانيات للتفكير في الرقميات بتحليل أبعادها وانعكاساتها على الإنسان والمجتمع حاضرا ومستقبلا.

تتناول كَرام الأدب والرقميات، وتبين أن التفكير في هذه العلاقة هو تفكير في الحقيقة الأدبية الجديدة، كما أن هناك تحديات تحيط بهذا النوع من الكتابة خاصة دور الآلة في الكتابة وعلاقتها بالمؤلف، ومن الذي يتحكم في الآخر؟ وهل سيتم تجاوز مفهوم المؤلف مع صيحات الذكاء الاصطناعي الجديدة، [الكاتب الروبو-الشارع- الروبو]، ما يجعل من «مهمة الاقتراب من الأدب الرقمي تبدو معقدة»[2]، لأنها تصطدم بالكثير من الإشكالات التي تتجاوز البحث في التجليات والتحولات إلى خلخلة السؤال الأدبي، ومفهوم الخيال، والكتابة الأدبية وهويتها.

1. زهور كرام، الإنسانيات والرقميات وعصر ما بعد كورونا، ص28.
2. نفسه، ص79.

تبين أن التمييز بين الأدب الرقمي والإلكتروني يعد ضرورة منهجية لتحديد المقصود بالأدب الرقمي. تتحول الكتابة الرقمية إلى توظيف مفاهيم من قبيل المعالجة التي لها علاقة بالبرنامج المعلوماتي، ومفهوم العرض والمشهد والمشاهدة، والرسم والموسيقى والصورة، كل هذه الأفعال تخضع لتحكم البرنامج المعلوماتي، من هذا المنطلق، تشدد على أن أي دخول إلى الأدب الرقمي بثقافة الأدب التقليدي المطبوع سيؤدي إلى إرباك هذا الدخول، لأن قراءة هذا الأدب تتسم بالاختلاف، وتقوم على التفاعل بصفته «خاصية مميزة للمصنفات الرقمية في هذا الأدب»[1].

3. يقطين وكرام: الرقميات وتجديد الخطاب الأدبي:

نسجل من خلال المحورين السابقين أن هناك الكثير من أوجه التداخل بين يقطين وكرام، فكلاهما يؤكد أننا أمام إبدال معرفي جديد قوامه التكنولوجيا الحديثة، لذلك فقد خلخل الكثير من التصورات التقليدية، وفتح الباب على مصراعيه للتفكير في مسارات مختلفة، وأبرز قضايا لها خصوصياتها، مثل النص المترابط والأدب الرقمي. حيث يتفقان على أن الدخول إلى العصر المعرفي ما يزال في العالم العربي بطيئا ومتعثرا يأخذ بالنتائج فقط. الأمر الذي جعلنا نقف عند حدود الاستهلاك، دون الانخراط الواعي في الإنتاج باستثناء بعض التجارب القليلة هنا وهناك.

إن أي تأخير في دخول العصر الإلكتروني سيضاعف، بحسب يقطين، من التأخر الثقافي، ويجعل ثقافتنا غير مواكبة وغير متفاعلة مع ما ينجز. ومن أجل تحقيق هذا الأمر يستلزم «ضرورة ميلاد صورة جديدة للمثقف»[2] تتجاوز الصورة التقليدية، بحيث يمكنه توظيف الوسائط المتفاعلة تلقيا وإنتاجا، ولا يقصد بالمثقف المرتبط بالمجال الفني والثقافي، وإنما كل مجالات المعرفة الأخرى، فلم يعد أي مسوغ للانغلاق.

في السياق ذاته، تدعو كرام إلى تأسيس مختبرات علمية داخل الجامعات، تلتقي فيها كل التخصصات العلمية والأدبية، التقنية وغير التقنية، «فلم يعد ممكنا العمل بمنطق الجزر في البحث العلمي، كما لم يعد مقبولا ترك كليات العلوم الإنسانية بعيدة عن الفكر التكنولوجي»[3]. يظهر أن هناك توافقا في كون المدخل الأساس هو الانخراط المسؤول للجميع، مؤسسات وأفراد، في الوعي بأهمية الرقميات.

1. زهور كرام، الإنسانيات والرقميات وعصر ما بعد كورونا، ص81.
2. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص30.
3. زهور كرام، الإنسانيات والرقميات...، ص36.

يتناول الباحثان معا مفهوم النص المترابط بالانطلاق من تحديدات النص التقليدي وصولا إلى النص الرقمي، تسجل كرام أن هذا المفهوم يتم استخدامه بمعنين؛ الأول باعتباره أفق تحقق رقمية النص التخييلي، والثاني بصفته جنسا أدبيا جديد لمجال التقاء الأدبية بالتقنية الرقمية[1]. أما يقطين، فيدرسه بكونه نصا يتكون من مجموعة من «العقد»، يتحقق بواسطة الحاسوب، ويخلق فضاء جديدا تتجاوز فيه القراءة بعدها الخطي بسبب الروابط التي تسمح بالانتقال من معلومة إلى أخرى[2]. ثم يعالجان معا قضايا القارئ الرقمي، والمؤلف الرقمي، ويبرزان العلاقة التداخلية الإنتاجية بين الاثنين في علاقتهما بالنص الرقمي.

يستند يقطين إلى مرجعية بنيوية في تحليله، عبر دعوته إلى تجديد الوعي بالنص والإبداع والنقد بهدف فتح مسارات جديدة، والإسهام في تشكيل وعي إبداعي ونقدي لا يتسلح فقط بالعلوم اللغوية والبلاغية، وإنما بما تقدمه العلوم الأخرى مثل «الإنسانيات والمعرفيات والذكاء الاصطناعي والرقميات والإعلام والتواصل[3]، من هنا يشدد على التسلح بأمرين متكاملين، هما المعرفة العلمية والتكنولوجيا، بحيث إن ما يجمع بينهما هو العلم القائم على أساس قاعدة معرفية وفلسفية لا ترفض الوصف والتفسير.

تتخذ كرام من السؤال الفلسفي والإنسانيات عموما مرجعية في تدبير التفكير في الرقميات لاسيما بعد الجائحة، فقد خلف عصر كورونا وعيا جديدا بالتكنولوجيا، أسهم في التسريع ببناء البنية التحتية للاقتصاد الرقمي، وتعزيز الثورة الرقمية. ينطلق يقطين في دراسته للنص المترابط من مفهوم النص الأدبي، من أجل البحث في تجديد الفكر النقدي العربي، وإقامة الجسور بين الحقبة البنيوية وما تلاها، من ثَمّ إعادة النظر في النص وفق ما تتيحه الوسائط الجديدة من إمكانات رغبة في توسيع السرديات، فلهذه الأخيرة «آفاق مفتوحة يمكنها أن تجعلها علما قادرا على التعامل مع أشكال سردية متعددة لَمّا يتم الانفتاح عليها والاشتغال بها»[4]. وكذلك تفعل كرام باستحضارها لأسئلة نظرية الأدب خلفية للنظر في الإبداع التفاعلي من أجل تجديد السؤال والوعي الأدبيين كما رأينا من قبل.

1. زهور كرام، الأدب الرقمي، ص40.
2. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص264-265.
3. نفسه، ص12.
4. نفسه، ص49.

يتبنى الباحثان التعريف السائد للأدب الرقمي بكونه «الأدب الذي ينتج بواسطة برمجيات حاسوبية، ولا يمكن أن يُتلقى ورقيا، ولا يمكن أن يحوّل إلى الرقمي نهائيا»[1]، هذا ما يثير إشكالات سواء على مستوى إنتاج هذا الأدب (النص المترابط)، أو تلقّيه، الأمر الذي يجعله «حالة تعبيرية معقدة ومركبة ومتشابكة»[2] بلغة كرام. ورغم ما بين التجربتين من تعالق، كما لاحظنا، إلا أن، كل واحدة مع ذلك تمتاز بخصوصيتها؛ فيقطين يظل مشدودا أكثر إلى البحث في التدقيقات المصطلحية، والحفر عميقا في جذور النص المترابط للوصول إلى ما سماه ب»جماليات الإبداع التفاعلي»، وهذا يتماشى مع خلفيته البحثية التي ترصد «شعرية» النصوص بمختلف توجهاتها. أما كرام فتجمع بين التنظير المفهومي، والتطبيق النصي سواء من خلال نصيْ شات وصقيع لسناجلة، أو في سياق الأسئلة التي طرحتها كورونا والربيع العربي وفق رؤية أدبية-فلسفية مفتوحة.

نخلص في نهاية هذا البحث إلى أن منجز كل من يقطين وكرام يسهم في التأسيس للرقميات والإنسانيات العربية، ومختلف القضايا والمفاهيم المتعلقة بالنص المترابط تنظيرا وإنجازا. وإذا كان الأدب الرقمي يعرف نضجا وعمقا في الفكر الغربي، فإنه ما يزال يراوح مكانه، ولم يجد السبيل بعد لإحداث اختراق كبير في المجال العربي. كما أن إشكالية التلقي تُعمّق الواقع الصعب الذي يواجهه، حيث يُنظر إليه كما لو كان لغزا محيرا أو عملا غير جدير بالقراءة والتتبع. ولتجاوز هذا الانحسار ينبغي للجامعات أن تخلق وحدات لتدريس هذا الأدب بمنهجية جديدة لا تقوم على التدريس النظري وحسب، وإنما تركيز الاهتمام على قراءة النصوص وإنتاجها، ويبدو أن شعبة اللغة العربية بشكلها الحالي عاجزة عن التأثير القوي في هذا السياق، فالتدريس يتم فيها -في الغالب- بتدارس مفاهيم نظرية عامة، مثل تعريف هذا الأدب، والتمييز بين النص الورقي والنص الرقمي، والقارئ التقليدي في مقابل القارئ الرقمي، والكاتب مقابل المؤلف الرقمي دون الانفتاح على مختبر الكتابة الرقمية، وهذا لا يمكن أن يقدمه مدرس اللغة العربية أو الأدب بل المهندس والخبير والتقني. ويظهر أن السبيل الوحيد للنهوض بهذا الحقل هو تضافر جهود جميع المتدخلين بشكل مستدام في أفق ترسيخ الوعي بأهمية الإنتاج والإبداع بالرقميات وداخلها علّنا نقترب من ركب الأمم الرائدة الأخرى.

1. سعيد الفلاق، ربما كان هذا أنا، حوار سيرذاتي مع سعيد يقطين، ص190.

2. زهور كرام، الأدب الرقمي، ص8.

المصادر والمراجع:

- زهور (كرام):

• الأدب الرقمي أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، الأردن، فضاءات للنشر والتوزيع، ط3، 2023م.

• الإنسانيات والرقميات وعصر ما بعد كورونا، الأردن، فضاءات للنشر والتوزيع، 2021م.

- سعيد (الفلاق)، ربما كان هذا أنا، حوار سيرذاتي مع سعيد يقطين، بيروت: ضفاف، الاختلاف، دار الأمان، 2024م.

- سعيد (يقطين):

• من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005م.

• النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية نحو كتابة عربية رقمية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2008م.



بلاغةُ التكوين
بين اللّقطة السينمائيّة والمشْهَد المسرحيّ

المصطفى كيتو[1]

مقدمة:

يعد التكوين من أهم مباحث الصورة السينمائية والمشهد المسرحي على حد سواء، يمزج فيه المخرجُ السينمائي ونظيرُه المسرحي بين التقنية والفن لتحقيق بعض غاياته الكثيرة، ومنها: جذب المُشاهد إلى الموضوع المصوّر، ومحاولة التحكم في مشاعره، وخلق الإحساس الجمالي لديه، وتجنب مضايقته.

ويظل العامل الفني قائما، مرتبطا بالذات المُخْرِجة، يبلور رؤيتها، ويبرز قدرتها على التدخل في عمليات التكوين، مهما تطورت تقنيات التحكم والضبط في التصوير. فالفن في الصورة السينمائية، وفي المشهد المسرحي، وإن اعتمد في وجوده أصلا على توافر هذا التقدم التكنولوجي، واستيعاب المصوِّر لإمكانياته، إلا أنه يتجاوزه بتدخُّل ذاتية المخرج، بوصفه المبدع الأول منذ عمليات التخطيط، سواء الذهنية أو الخطّية.

ويسعى المخرج إلى ترجمة تصوراته، مُحاوِلا أنْ يقدم للمُشاهِد صورة سينمائية أو مشهدا مسرحيا مرغوبا فيهما، يحقق آماله وتطلعاته. ولا يبدو تكوينهما وصفة جاهزة، يمكن تعميمها، بل إنّ الأذواق تختلف والموضوعات كذلك؛ مما يدفعنا إلى البحث في قواعد التكوين وعناصره، واضعين نُصْب أعيننا الاختلافَ بين العين البشرية والكاميرا؛ من حيث إنّ الأولى ذاتية متقلبة وانتقائية، تتغير حسب الفضاء والزمان والإحساس، في حين أنّ الثانية موضوعية، تنقل كل ما يدخل إطارها الذي تغطيه، بوصفه موضوعًا معروضًا أمامها. ومن هنا، تتجلى لنا أهمية التكوين الحركي للّقطة السينمائية، وللمشهد المسرحي؛ إذ يلجأ المخرج إلى السينوغرافيا[2] كوحدات أساسية لتركيب وتنظيم المشهد كما اللقطة.

---

1. باحث مغربي، وطالب مفتش بـ «مركز تكوين مفتشي التعليم» - الرباط/ المغرب.

2. كلمة يونانية الأصل، وظفها المسرح اليوناني ثم المسرح الروماني، تتكون من لفظة «سكيني»، وتعني خشبة المسرح، ولفظة «كرافو«، وتعني الكتابة أو الوصف أو الرسم. وهي -بالمعنى المِهْني- فن رسم المكان؛ أي البيئة المكانية،

وعندما نقول «السينوغرافيا، فإننا نعني العناصر السمعية- البصرية، وهي الأدوات التي من خلالها يتحقق الميزانسين (Mise en scène) اعتمادا على قيمة فنية أو قيمة فكرية، مطلوب تحقيقها ضمن إطار الفيلم (Film Frame)»؛ كما يرى طارق الجبوري[1]، وبها يتقدم السرد الفيلمي (السمعي- المرئي)، ويتحكم في إطار الفيلم؛ من حركة الكاميرا وحركة الممثل والديكور والأكْسِسْوار والإضاءة وغيرها من عناصر التكوين. ويبدو الفعل نفسه في بناء المشهد المسرحي تقريبا، على أساس أن هذا الأخير تدور أحداثه مباشرة أمام المتفرج، في حين أنّ الأول يتم بعد التعليب والمونتاج.

ويتحدد الإطار الجيد من خلال التكوينات المشحونة بالفكر والحركة والانفعالات المنتِجة للمعنى، سواء على مستوى الممثلين أو الكاميرا؛ إذ يرى ألفريد هشتكوك أن «مستطيل الشاشة ينبغي أن يكون مشحونا بالانفعال»[2]. أما الإطار الضعيف، فهو نَتاجُ التكوينات الخاوية من الفكر والحركة؛ الفعل الذي يعوّق سرد القصة، ويزعج المشاهد.

1. التكوين (La composition):

يحظى هذا المفهوم داخل الإطار بمكانة خاصة؛ إذ تتأسس على عناصره المتناغمة دلالة أو دلالات القصدية من وراء الصورة كخطاب موجّهٍ إلى المتلقي، سواء أكانت صورة ثابتة أم متحركة. كما أن المخرج يراعيه عند الملء والتفريغ، أو - بعبارة أخرى - عند توزيع الأدوار على ممثليه، وتموْضُعاتهم أو دخولهم حقل الإطار وخروجهم منه في كل مشهد على حدة، سواء كان مسرحيا أو سينمائيا، بل في كل لقطة من لقطات مَشاهِده.

ويُعرَّف التكوين الفني بأنه «الجمع بين عناصر بصرية متعددة في عمل فني واحد. وهنا، قد ينشأ السؤال التالي: ما هو الحد الأقصى لعدد العناصر البصرية التي يمكن أن تجتمع جميعا في عمل فني واحد، دون أن تُرهَق العين، أو يُرْهَق الإدراك من كثرة عددها؟»[3]. وقيل

وهي سمعية وبصرية وحركية؛ يعني أنها ترتبط بفن الرسم والتشكيل والعمارة والنحت والكرافيك والحفر والإضاءة والموسيقى والديكور والجداريات والستائر والملصقات واللاّفتات والعاكس الضوئي والشاشة السمعية البصرية؛ كالفيديو والسينما والحاسوب والأكسسوارات وجسد الممثل.

1. الجبوري طارق عبد الرحمن محمد، البناء الإخراجي للّقطة بين الميزانسين والسينوغرافيا، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد:98، 2011، ص453، بتصرف.

2. فرانسوا، تروفو، هتشكوك - تروفو، ترجمة: عبد الله عويشق وحسن عودة، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012، ص70.

3. رياض عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1973، ص15، بتصرف.

إنّ «التكوين الجيد هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة، ذات كِيان متناسق»[1]. كما حُدّد التكوين بأنه «فن وضع المكونات الأساسية لموضوع الصورة داخل إطار الصورة بصفة متناسقة»[2]...

نستنتجُ مما تقدم أن التكوين يتأسس على منظومة من العناصر، تتشكل جنبا إلى جنب في إطار محدد، وتتسمُ بالاتساق والانسجام فيما بينها وَفق رؤية المخرج أو أسلوبه المتّبع. وبذلك، لا يخرج الفعل السينمائي أو المسرحي عن الترتيب والتنظيم المختارين، بعنايةٍ، لمجموعة من العناصر التعبيرية (سينوغرافيا وممثلون وإضاءة وألوان وغيرها ممّا يلزم الإطار).

ويستهدف ترتيب العناصر المرئية المستوحاة من الطبيعة، أو المبتَكَرة، إثارة أحاسيس المشاهد من خلال الإطار الذي يحدد مساحة الصورة، وهو عبارة عن فسحة مسطّحة ذات بُعدين، لا يجوز خلطها مع المجال، وهي فسحة التصوير التي توهم الناظر بأن لها عُمقا؛ أي ثلاثة أبعاد في صورة تمثيلية. وقد جاء في العبارة الشهيرة التي قالها رسامُ عصر النهضة ليون باتيستا ألبرتي: «إن الإطار يفتح نافذة على العالم.. إنه يعرض عليك رؤية الفسحة الخيالية، التي تكون فيها اللوحة أو الصورة الضوئية أو الفيلم. والمؤكد أنه تختلف هذه المعاني إذا اختلف ترتيب هذه العناصر، ليكون التكوين هو أساس التعبير البصري»[3].

2. الإطار (Le cadre):

يعد إطار الصورة السينمائية المجال الذي نراه بالعين المجردة، والذي يضم الصورة بمختلف عناصرها ودلالاتها وأبعادها؛ إذ يستوعب كل ما هو حاضر فيها؛ من ديكور وأكسسوارات وأجسام وأشكال وألوان وإضاءة... فـ«الكادر (Le cadre)، أو إطار الصورة، إذن، مجموعٌ من عدد كبير من الأجزاء؛ أعني من العناصر التي تدْخُل هي نفسها في أجزاء- مجاميع (sous-ensembles)، يمكن أن نضع لها كشف حساب»[4].

1. ماشيللي جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1983، ص23.
2. Biderbost Marc, Le guide marabout du cinéma d’amateur et de la vidéo, Marabout, Verviers, Belgique, 1980, p. 36.
3. ميشيل ماري وتيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، من منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط1، 2007، صص11-12، بتصرف.
4. دولوز جيل، فلسفة الصورة أو الصورة - الحركة، ترجمة: حسن عودة، من منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1997، ص21.

يضمّ الإطار، إذًا، مجموعة من الأجزاء؛ هذه الأجزاء تكوّن مجموعات، تكُون كثيرة العدد تارةً، وتكون قليلته تارة أخرى؛ وبالتالي، فإنه يلازم منحنين:

– المشبع (saturation): ويتم عندما يضع المخرج، في مقدمة الشاشة، مشهدا ثانويا، وفي العمق تجري أحداث المشهد الرئيسي؛ فيتنقل المشاهد ببصره بينهما، ومن أمثلته السينمائية ما نجده في فيلم «راشومون» (Rashomon) لأكيرا كيروساوا (Akira kurosawa).

– النادر (Raréfaction)/ شبه فارغ: ويتم عندما يركز المخرج على موضوع واحد في الكادر، ومن ذلك ما قام به ألفريد هتشكوك في فيلمه «الشكّ» Soupçon (مشهد كأس الحليب المُشِعّ في الداخل)، وأوزو (Ozu) في فيلمه «المنازل المفرغة» Les intérieurs évacués؛ حيث أفرغ المجموعة من بعض أجزاء- المجموعات، وكذلك في فيلم «المناظر المهجورة» (Les paysages désertés) للمخرج Michel Angelo Antonioni. وقد يصل مداها من الندرة عندما تصبح الشاشة كلها سوداء أو كلها بيضاء[1].

ويبدو الإطار مجالا يتحكم في توزيعه وترتيبه المخرج المحترف؛ الفنان-الماهر، يوجه من خلاله للمشاهد معانيه المضمرة والمرئية، وزوايا نظره، متجاوزا الرؤية السطحية إلى العميقة فكريّا.

3. قواعد لغة التكوين:

تتعدد عناصر التكوين في تركيبة الصورة السينمائية والمشهد المسرحي وتتنوع، والمخرج هو الذي يملك الصلاحية والقدرة على بثها ومَنْحها المكانة التي يريدها، انطلاقا من تصوراته وإمكانياته الفكرية والحسية والتقنية التي خطها عن الموضوع، قبل الشروع في التصوير أو العرض. ونجمل تلك القواعد في النقط الآتية:

1.3. أهمية الموضوع المختار داخل الإطار:

يتم اختيار موضوع التصوير بعنايةٍ، وذلك من خلال التركيز على مركز اهتمام واحد، سواء أتألَّف من جسم أو شيء واحد أم من أجسام عدة أو أشياء اندمجت فيما بينها؛ فشكلت وحدة منسجمة، تبدو على هيئة كتلة متحدة وواحدة. إن انتباه المشاهد يجب أن يظل منجذبا نحو الجزء المهم من الإطار، ولا يعني هذا عدم استمرار الحدث في المقدمة والخلفية معا، أو ظهور عدد من الشخصيات أو الأجسام أو حتى المئات منهم في منظر واحد. فـ «الحدث

1. نفسه، ص22.

في الخلفية يجب أن يكمّل الحدث في المقدمة، ويمدّه بالإطار والجو المناسبين للممثلين الرئيسيين، دون الدخول في تنافسٍ معهم من ناحيةِ جذب الانتباه»[1].

2.3. التوتر داخل الإطار:

ينبغي أن يؤدي التكوين داخل الإطار إلى خلق نوع من التوتر لدى المشاهد، ومن أمثلة ذلك نقدم وصف هذه الحالة في لقطة متوسطة/ ركبة؛ حيث يتم فيها وضع الممثل منفردا داخل الإطار، مع تطبيق قاعدة الأثلاث، سواء وضع على اليسار في الأسفل أو على اليمين في الأسفل؛ فينظر إلى المساحة الفارغة أمامه، وكأنه يتابع شخصا أو أشخاصا خارج الإطار. وبين الفينة والأخرى، يلتفت خلفه على مستوى المساحة الفارغة الضيقة؛ الشيءُ الذي يوحي بتوتر المشاهد، وتساؤله الذهني: إلى مَنْ يلتفت؟ وماذا يوجد وراءه؟ وهل يطارده أحدٌ؟

3.3. البُعد الجمالي داخل الإطار:

ويتجلى في الحفاظ على الوحدة المطلوبة في بناء كل تكوين؛ بحيث «تتكامل كل العناصر السينمائية التي يضمُّها المنظر تماما، ويجب أن تتم ترجمة الجو أو المزاج النفسي المطلوب؛ بالاستخدام المناسب للخط والشكل والكتلة والحركة، فضلا عن الإضاءة وحركة الممثلين وحركة الكاميرا، إلى جانب درجات اللون ومزج الألوان، وفوق كل شيء معالجة التصوير والتوليف»[2]، ليبدُوَ الإطارُ جميلا هارمونيّا منذ النظرة الأولى.

4.3. البساطة في بناء الإطار:

ويبدو من خلالها الموضوع واضحا، بعيدا عن كل تعقيد، متجلّيا للمُشاهد؛ فـ«التكوين المعقّد أو المزدحم -حتى لو كان يتّبع كل قواعد التكوين الجيد- لن يكون له من التأثير الفعال ما للتكوين البسيط، والتكوين البسيط هو التكوين الاقتصادي في استخدام الخط والشكل والكتلة والحركة، وهو التكوين الذي لا يشمل سوى مركز أهمية واحد، ويتميز بأسلوب موحد، يحقق التكامل الهارموني بين زوايا الكاميرا والإضاءة والقيم اللونية»[3]. وكل عنصر يسهم في تحقيق الوحدة والانسجام، بعيدا عن التعقيد، منذ النظرة الأولى.

1. ماشيللي جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، م. س، صص71-72.
2. نفسه، ص69.
3. ماشيللي جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، م. س، ص139.

4. عناصر التكوين:

تتعدد عناصر التكوين المسرحي والسينمائي وتتنوع؛ وذلك كالآتي:

1.4. لغة الأجسام:

يقصد بها الأشياء جميعها التي يضمها الكادر السينمائي أو المشهد المسرحي، بما فيها الموضوع الأساس، طبيعية كانت أو غير طبيعية، حية أو غير حية. وكلما تقاربت الأجسام والأشياء على الخشبة أو أمام الكاميرا، لزمها التوحد والانسجام؛ للتعبير عن المعنى المطلوب ككُتلة بصرية أيقونية وتشكيلية واحدة. ومن ذلك:

أ. **الخطوط**: سواء أكانت واقعية تنظّم القالب العام للأشياء، أو خيالية وهمية مرتبطة بحركة العين في المكان نفسه؛ إذ يمكن للمخرج أن يضع الناس والأشياء والمباني والأشجار والعربات والأثاث وغير ذلك في خطوط مستقيمة أو منحنية أو مائلة أو رأسية في مجموعات متنوعة، ينضاف إلى ذلك ما تنظمه حركة العين بينها جميعا؛ مما يخلف خطوط اتصال وهمية غير مرئية أكثر تأثيرا ودلالة، ومن ذلك -أيضا- الخطوط التي تُحْدِثها حركات الممثلين والكاميرا والمونتاج؛ مما يولّد المعنى تلو المعنى.

ب. **الأشكال**: إذ ينعم كل جسم من الأجسام، سواء أكان طبيعيا أم من صنع الإنسان، بشكله الخاص. وهنا نكون أمام صنفين منها: أجسام مادية، يمكن للمتفرج التمييز بينها، وأجسام مجردة، تخْلقها حركة عينه فقط؛ فيصعب التعرف إليها؛ إذ تظل صورية في ذهنه، متخذةً بدورها أشكالا، منها شكل المثلث على الخشبة أو أمام الكاميرا، شكل المعين، شكل بيضاوي، شكل المستقيم الذي يوحي بالتلاشي والعمق من مقدمة الفضاء إلى وسطه إلى خلفيته، شكل خطوط متشعبة انطلاقا من نقطة واحدة مركزية، وغير ذلك.

ج. **الأنماط**: التي تتجلى من خلال تكرار مجموعة من عناصر التكوين المعينة؛ مما يخلق مجموعات منها، سواء من خلال الأجسام والخطوط أو الأشكال، ومن ذلك درجات السلم المتكررة؛ مما يترك لدى المتفرج خطوطا متكررة ومؤثرة، تملأ الكادر، ومن ذلك تكرار خطوط الشبابيك؛ حيث تتراءى للمتفرج أشكال هندسية موحية بدورها. وهذا التكرار، في لغة الفن، يسمى بـ «العُمق الفراغي»؛ إذ العين ترى المرئيات أمامها بثلاثة قياسات، هي: الطول والعرْض والعمق.

2.4. لغة الكتلة:

يقصد بـ «الكتلة» الوزن المَرْئي للأجسام والأشياء على الخشبة، أو ذلك الذي تسيطر عليه الكاميرا، وهي تؤطره بكل موضوعية، من حيث الطول أو القِصر أو درجات اللون أو الضخامة أو النحالة.. إنها ذلك «الوزن الصوري للجسم أو المساحة أو الشخصية أو المجموعة المكوَّنة من هذه العناصر»[1]، سواء أكانت كُتَلا منفردة أم متحدة متناسقة ومنسجمة من الأشخاص أو الأشياء التي لا تنافر فيها؛ مما يجعلها تفرض ثِقْلها على عين المشاهد وتشدّها، ليزداد تأثيرها كلما انفصلت عن الخلفية عند الرؤية؛ بفضل فعل الضوء والظل اللذين يلعبان دورا كبيرا في إبراز أهمية الموضوع، ولفت الانتباه إليه، سواء في اللقطة أو في المشهد. وبالتالي، يتجلى اللون بكل درجاته ليسهم في إنتاج المعنى، وبعث الدلالة.

3.4. لغة الحركة:

يحدد المخرج الحركة على الخشبة من خلال تحريك الممثلين وَفق متطلبات المشهد، أما في الكادر السينمائي فتكون بطُرق عدة، منها تحريك الممثلين أو الكاميرا أو هما معا، وكذا الإيهام بالحركة من خلال المونتاج. وبذلك، تكون سيدة التكوين بمعية باقي عناصره. كما تمتاز الحركة بخصائص نفسية وجمالية، تستطيع أن تترجم مختلِف الدلالات الشعورية والشكلية، كما يقول ماشيللي[2]؛ إذ إنّ لها دلالات عديدة؛ فالعرضية منها تفيد التنقل والارتحال، سواء من اليمين إلى اليسار أو العكس. في حين أنّ الرأسية الصاعدة تدل على الأمل المنشود بالسمو والتحرر من الوزن والمادة، وعكْسُها الرأسية الهابطة، التي تدل على الثقل والخطر والدمار والإخفاق. وهناك المائلة الدرامية للدلالة على الضغط الحاصل، واحتدام الاصطدام، ووجود العقبات؛ ففيها اللاّتوازن، وخطوطها مائلة. ومنها أيضا المتقاطعة المائلة كتقاطع السيوف في المعارك، والمقوسة الدالة على المتعة الممزوجة بالخوف، والدائرية الدالة على المَرَح والتسلية؛ كأنْ يوظف عجلات السيرك والملاهي مثلا.

4.4. لغة التوازن:

تميل عين المتفرج بالفطرة إلى التوازن في التكوين داخل الصورة- الإطار؛ حيث تلتئم

1. ماشيللي جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، م. س، ص42.
2. نفسه، ص45.

العناصر المختلفة في صورة مقبولة. ففي الصورة المتحركة، يزيد التعقيد بسبب حركات الممثل نفسه أو الكاميرا أو هما معا؛ ذلك أنّ حركة الكاميرا، سواء الأرضية أو الرأسية أو المتابِعة (الترافلينغ)، تفرض على المصوِّر السينمائي تكوينا مستمرّا على امتداد المشهد، وإلا سيغيب التوازن، ويحضر التشويش. والأمرُ نفسُه نفسه لدى المسرحي؛ فإذا غاب التوازن في تكوينات المشهد الدراميّ، حضرت الفوضى، وغابت الفرجة، وضاع المعنى.

إن أوضاع الممثلين، بمعية باقي عناصر التكوين، سواء على الخشبة أو أمام الكاميرا، مهمة وأساسية من أجل إفادة المعنى المطلوب؛ الفعل الذي يتطلب توازنا أقوى في حالة الثبات بالمقارنة مع حالة الحركة؛ حيث المتفرج يتتبعها، ويتأثر بها.

ويرتبط التوازن، في الحياة الواقعية، بالوزن الطبيعي للأشياء، «بينما يرتبط التوازن في الصورة بالوزن النفسي، الذي يتأثر بنسبة انجذاب العين لمختلف عناصر التكوين في الصورة ذاتها»[1]. فالجسم المتحرك، وإن صَغُر حجمه، يبدو في الإطار أكثر ثقلاً من الذي حجْمُه أكبر، وهو ثابت، يثير الانتباه، ولاسيما إذا كان قوي اللون، ومتضادّا مع الخلفية – قُرْبا وبُعْدا – على الخشبة أو أمام الكاميرا. كما يعدّ الجزء العلوي من الإطار أثقل من السفلي، واليمين أثقل من اليسار؛ لأن العين، لدى الناطقين باللغة العربية، تتحرك من اليمين إلى اليسار. كما أن الجسم المنعزل يبدو أثقل من الجسم المندمج، والجسم القريب من مركز الإطار أثقل من الجسم القريب من حوافّه، والرأسي أثقل من المائل. ويسعى المخرجون إلى أن يكون الجزء المظلّل من الكادر أكبر من الجزء المُنار؛ لأن النور يسلط أشِعّته على عين المتفرج. والألوان الساخنة أثقل من الباردة، وكذلك القاتمة في علاقتها بالفاتحة.

ويتفرّع التوازن إلى قسمين؛ أحدهما متماثل تقليدي، تتساوى فيه الكتل المقسَّمة إلى نصفين كدفّتَي الباب يمينا ويسارا داخل الكادر أو على الخشبة؛ إذ تتسم الأحداث بالثبات والسكينة، لكنّ هذا القسم أصبح من الماضي، وقد سبق أن وظفه العديد من المخرجين، منهم أورسون ويلز وازنشتاين؛ للدلالة على السلام والمساواة، ولاسيما في المشاهد الدينية ومَحاكم العدالة والأرياف وتصوير الحوارات المتوازنة التي يغيب فيها الصراع؛ فيحظى بتوزيع متساوٍ للكتل الضوئية واللونية. وثانيهما غير المتماثل، الذي يشوب عناصره التوتر والدينامية، وقد امتاز به فليني وبازوليني وغودار على سبيل التمثيل، وفيه يعْمِد المخرج إلى تبئير الجسم أو الشكل الأساسي داخل الإطار أو على الخشبة، ثم الثانوي القريب منه؛

1. ماشيللي جوزيف، التكوين في الصورة السينمائية، م. س، ص50.

للحفاظ على الوزن المرئي، علمًا بأن الاختلاف بين العناصر وارد في الشكل والجسم واللون والإضاءة في حالة الثبات وفي حالة الحركة معا؛ كأن تركز فيه الكاميرا على الممثل البطل، وهو ينظر إلى الجهة الأخرى غير المرئية، أو أن يسلط المخرج المسرحي الضوء على الممثل على الخشبة وهو يتكلم، وفي الجهة الأخرى البقية. والحركة - كما ذكرنا - تزيد من الوزن المرئي، وإن صغُر الحجم؛ فعرَبَةٌ صغيرة تتحرك تبدو أثقلَ من جبل جامد.

5.4. لغة العمق:

يقصد بـ «العمق»، داخل الكادر أو على الخشبة، الإيحاء بثلاثية الأبعاد (طولا وعرضا وعمقا) عند تكوين اللقطة أو المشهد. وجديرٌ بالذكر أنّ الصورة العميقة أقوى تأثيرا من الصورة المسطّحة ذات البعدين فقط. ومن ذلك تقنية الزاوية (30 درجة)، بعكس الزاوية المباشرة الأمامية. ومنه تقنية المقدمة والوسط والخلفية، وكذلك تقنية تشابُك الخطوط والأشكال لخلق الصراع، وتصغير الحجم عند التوزيع؛ للحصول على منظور خطّي كالسكك الحديدية، أو على منظور هوائي تخفف فيه كتل الألوان كلما حصل البُعد عن الكاميرا أو عينِ المتفرج.

5. آليات اشتغال التكوين بين اللقطة السينمائية والمشهد المسرحي:

يحظى الخطاب المرئي للصورة السينمائية والمشهد المسرحي بتشكيلات لمجموعة من العناصر اللسانية والبصرية والإيقاعية، تنتظم داخل الكادر، سواء كان ثابتا أو متحركا. هذا التشكيل أو إعادة التشكيل، القاضي بإعادة إنتاج المعنى، هو أمل المخرج لإبداع فيلم ناجح في إطار عرض سينمائي أو عرض مسرحي، يتلقاه المتفرج بصدر رحب.

إن إعادة ترتيب وتنظيم العناصر داخل كادر معين؛ من أجل أن تدل جميعها دفعة واحدة أو ككل في إطار منسجم تطبعه الهارمونيَا، فعل لا يخلو من ملء ثقافي واجتماعي، وأحاسيس صادرة عن رؤية المخرج؛ على حد تعبير أمبرتو إيكو، كما يمكن أن يتجاوز الملء إلى الإيديولوجيا؛ بتعبير رولان بارث. إن الصورة السينمائية «هي صورة (تشكيلية) تقوم على قدرة (التكوين) الفيلمي على تشكيل مضامين فيلمية تنبع من داخل أحداث الفيلم وقصته، وكذلك تحتوي مضامين ذهنية تؤثر على المتفرجين؛ فيقومون بالربط بين

الصورة الدرامية في الفيلم والصورة الذهنية التي تثيرها في عقول المشاهدين ونفوسهم»[1]. وهنا، لِنسألْ:

- ما الذي يريد المخرج تقديمه من خلال تكويناته داخل مشاهد مسرحية أو سينمائية؟
- كيف يؤسس المخرج للَقطاته ومَشاهده؟
- هل يمكن أن يبدع المخرج دون تصميم تكويني أو أن يرتجل؟
- هل كل مخرج في حاجة ماسّة إلى ثقافة التكوين؟

إن الاهتمام بتكوينات الفضاء في المسرح والسينما، كفنين دراميين لهما أبعاد ثُلاثية، فرضته تطورات اللغة السينمائية واللغة المسرحية -على حدٍّ سواء- وتقاطعاتهما، بعناصرهما السمعية والإيقاعية والبصرية والحركية. فلا يمكن فك شفرات الصورتين إلا إذا تمكن المتلقي أو الناقد من إدراك خبايا تكويناتهما المعقدة أحيانا. فالسينما الحديثة غدت تعبيرا باللاّمرئي، وكذلك المسرح الحديث، عكس السينما في بداياتها الأولى؛ حيث كان المخرج يضع الكاميرا لتسجل وتنقل ما يدور أمامها، ويدخل إطارها؛ لتحتفظ به في علب وبوبينات، لتعرضه على المتلقي داخل قاعة مظلمة، دون تدخل مونتاجي ودون تلاعُب بالمحتوى ولا بالشكل.

إن التكوين يسمح للمخرج بإيهام المتلقي بواقعية الأحداث، وبالتصرف على العموم؛ أي التصرف في الإضاءة، وفي العمق، وفي الحركة، وفي الكتلة، وفي الديكور والأكسسوارات، وفي الصوت والإيقاع، وفي الفضاء والزمان، وفي الخطوط المادية والوهمية، وفي نقط التموضع على الخشبة أو أمام الكاميرا، وفي غيرها، مستفيدا مما توفره الرقميات الحديثة والذكاء الاصطناعي... حتى صار الواقعي يحاكي الافتراضي لا العكس.

ويمكن الإشارة، ها هنا، إلى وجود دراسات عربية سابقة في السينوغرافيا المسرحية، ولاسيما لدى الباحثين العراقيين، كما يمكن الإشارة إلى بعضها في لغة التكوين في الصورة السينمائية، لكنْ - على مستوى التداخل بينهما - تبقى ضئيلة. وهنا، نتساءل كذلك: هل تنكَّر السينمائي للدور الفعال الذي لعبته السينوغرافيا في بدايات السينما وما زالت؟ وهل أدمج السينمائي لغة السينوغرافيا في لغة التكوين وكفى؟

1. مهدي يوسف عقيل، الوعي والإبداع في السينما والمسرح، دار دجلة، عَمان، الأردن، ط1، 2012، صص101-102، بتصرف.

إنّ كلا المخرجين في حاجة ماسة إلى الاعتراف بدور السينوغرافيا (المسرحية والسينمائية)، على الرغم من أنّ السينمائي يتغنى بلغة التكوين الخاصة؛ إذ هي خاضعة للحدث، ووسيلة تعبيرية لا غاية تشكيلية[1]. فلا يعقل أن يحافظ المخرج المسرحي على سينوغرافيا وحيدة في مشاهد عدة على خشبة المسرح أو طيلة العرض؛ فالمسرح الحديث صار يحتفي بسينوغرافيا الفضاء الحديثة، وإنْ لم نقل لغة تكوين مسرحية شبيهة بتلك السينمائية، وإن لم نقل هي تماما. فقد «باتت سينوغرافيا العرض كتابة من نمط خاص، بتشكيلاتها وفضاءاتها ومشاربها السرية المُعاد اكتشافُها في كل تجربة إخراجية متفردة؛ إذ تميزت الاتجاهات المعاصرة عن بعضها البعض بمستحْدَثاتها الإبداعية، سواء في تعاملها مع حقول التشكيل والسينما والتلفزيون والأدب والموسيقى والرقص والمعمار، أو في تعاملها مع حقول علمية...»[2].

إن كل عنصر، يدخل في تكوين الخشبة، يعد دالّا على حد تعبير بريخت، لاسيما وأن العرض المسرحي يختلف عن العرض السينمائي الذي تؤطر لقطاته ومشاهده الكاميرا، ولمخرجِه فرصة الإعادة وتجاوز ما بدا له مشوّشا؛ وذلك بعكس الأول، الذي يعد عرضا مباشرا، لا مجال فيه للخطإ، اللهم إذا تمت أَفْلَمَتُه، وطاله مقصّ المونتاج.

لقد أصبحت تشكيلات السينوغرافيا تُسند إلى الفنان التشكيلي المحترف، الذي خبر المدارس الفنية التشكيلية؛ من واقعية وتعبيرية وانطباعية وسريالية وتجريدية ووحشية وتكعيبية وغيرها.. إنها غَدَت هندسة تشكيلية معاصرة، تشمل جميع عناصر التكوين، وفي مقدمتها الإضاءة؛ موضة العصر، والتزيين والمعمار. ويؤكد الباحث ويسبيانسكي (Wyspianski) الارتباط العضوي الوثيق بين السينوغرافيا والفن التشكيلي[3].

لقد أمستِ الاستعانة بما هو تشكيلي أمرا واضحا في الأعمال المسرحية والسينمائية الحديثة؛ بغية تحقيق الهارمونيا في الفضاءات المركبة المختارة، بالإضافة إلى ما هو سمعي وإيقاعي.. كل هذه العلامات التكوينية عكست حاجة المخرجين في الفنين معا، حتى يتسنى لهم التفرد بأسلوب يضمن لهم رضا الجمهور والنقاد في إطار البحث والتجديد والتجريب.

1. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، دار أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2019، ص31.
2. مهدي يوسف عقيل، الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، م. س، ص64.
3. ويسبينسكي، السينوغرافيا، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ط1، 1980، ص127.

إن الممثل نفسه، بوصفه علامة أيقونية[1]، سواء أمام الكاميرا أو على الخشبة، غدا عنصرا مهمّا في السينوغرافيا؛ لامتلاكه حاسة النطق والحركة. فملامح الوجه وحركاته كفيلة بأن تؤثر في المتفرج، وهذا ما تفسره اللقطات المقرّبة والمقربة جدا على الشاشة، التي تشد الانتباه، بل تُدَغْدِغ مشاعر المتفرج؛ فينهار ضاحكا أو باكيا؛ مما يفرض عليه تدريبا مكثفا، حتى يتمكن من إخراج الإحساس المطلوب، لاعبا الشخصية، متقمِّصا لها على نحو متْقَن، وإلا صار أضحوكة أمام الجمهور. ففي العرض المسرحي لا مجال للفشل، ويعد» الديكور المسرحي الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص المسرحي، يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب، ويشترط ألّا يتعارض المذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحي، وأسلوب الإخراج يشكل وحدة فنية متكاملة. ولهذا، يجب أن يتماشى الديكور المسرحي، شكلا ومضمونا، مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحِبة؛ من أداء وإضاءة وملابس، وأسلوب الإخراج؛ بحيث يخرج العرض العام خادما لروح النص ومضمونه الدرامي»[2]. أما في العرض السينمائي، فيمكن تدارك الفعل بإعادة تصوير اللقطة أو المشهد، ويبدو الممثل فاقدا عقله، وهو يؤدي ما طُلب منه، صائرا أداة أو علامة تمرير الفكرة الإخراجية التي أرادها المخرج، وخَطَّط لها.

ويقصد بـ «الرؤية» وضع الشيء في اللقطة أو المشهد، ويطلق عليها «الميزانسين» باللغة الفرنسية. وقد عُرف المصطلح أولا في المسرح؛ أي وضع عناصر السينوغرافيا على الخشبة. وعندما يتم التدخل في تنظيمها وترتيبها لغايةٍ ما، تصير بمعنى التكوين المسرحي، لينتقل المفهوم إلى السينما بعد ظهورها، ولاسيما عندما شرع كريفيت في تطوير لغتها، منتقلا بالفعل من الثبات إلى الحركة والتغيير وفق تجدد معاني اللقطات والمشاهد. وقد أشار إليه لوي دي جانيتي في كتابه «فهم السينما»، مختارا له مصطلح «التكوين الحركي» للقطة السينمائية، الذي يضم ضمنيّا السينوغرافيا؛ وبالتالي جميع الوحدات الأساسية لتركيب المشهد، ليقدم الصورة السينمائية إلى المتفرج على الشاشة كلّا متجانسا، من أدوات بصرية وأخرى سمعية وإيقاعية، مملوءة بالأفكار الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية علة نحو ضمني أحيانا، منتِجا الدلالة وفق صيرورة لامتناهية، لكن بتعبير غير مباشر؛ لأن السينما الجادّة تعبر باللاّمرئي؛ ومن ثم بالسرد القصصي السمعي البصري.

---

1. .كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص38.
2. عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص179.

ويتسم التكوين المثالي بالبساطة والوضوح والأهمية والجمالية والتأثير والجاذبية والهارمونيا؛ فلا هو مشبع دوما ولا فارغ، ويكون مشحونا بالفكر. يقول أندريه تاركوفسكي: «إن تجسيد الفكرة، وديناميةَ تثبيتها النهائي في صورة ملموسة، تبدو لي حتمية، ولكنْ عملية بناء الأعمال نفسها هي نضال مع المادة التي يسعى الفنان للتلاؤم معها، والتغلب عليها في سبيل التجسيد الكامل والتامّ لفكرته الرئيسية، التي تعيش وتتفاعل في ذاته»[1].

إن السيطرة داخل الكادر-إذا أمكننا التعبير- تصير للمخرج كما ذكرنا آنفا؛ فهو الذي يدير حركة الممثل والكاميرا، ووَضْع الديكور والأكسسوارات والإضاءة والشكل وتوزيع الكتل وغيرها... فالمخرج هو المَعْني الأول بقوة التكوين وضعْفه داخل الكادر؛ ولهذا كان إنزنشتاين وفيليني وأكيرا كوروساوا وهيتشكوك وجيمس كاميرون وآخرون يبدعون تكوينات قبل التصوير، بوصفهم مهندسين معماريين رئيسيين لتجسيد التصوير الفيلمي[2]. أما إذا كان المخرج لا يتقن الرسم والتخطيط، فإنه يعمد غالبًا إلى وضع علامات وتخطيطات بسيطة تساعده على التنفيذ والتجسيد، ومنهم ستيفن سبلبرك وجورج ملر، ومن ذلك الإشارة إلى درجات ومستويات الإضاءة واللون، وتموضع الممثلين، ووضع الكاميرا وسلم اللقطات... هذا، دون أن ننسى عصر الرقمنة الحاسوبية، الذي وفر تقنيات عدة لتجسيد العمق داخل الكادر، والمؤثرات التكوينية، أكثر من أي وقت مضى، وثلاثية الأبعاد 3D... ويكفي أن نذكر ما قام به المخرج العالمي جيمس كاميرون في فيلمه «تيتانيك»؛ حيث وظف الرقمنة لإيهام المتفرج بواقعية الأحداث، التي تم تصويرها فقط داخل الأستوديو، باعتماد ملصقات على الجدران؛ كما هو الأمر في مشهد الغروب على سبيل التمثيل.

ويعد النص المادة الخام للعرض، التي لا بد من مرورها بمراحل عدة قبل أن تُقدَّم أمام المتفرج، ولعل آخرها ما قبل التشخيص على الخشبة أو أمام الكاميرا، وهو ما يطلق عليه «السيناريو التنفيذي» أو التخطيط التشكيلي والخطي للّقطات والمشاهد، الذي يعد أساس الخليط بين السينوغرافيا والخطة الإخراجية في إطار التكوين؛ كما يرى ازنشتاين، وميخائيل روم[3] الذي يعد من الأوائل الذين وظفوا الميزانسين في بناء اللقطة، ناقلا إياه من المسرح، ومقترحا الميزان - كادر والميزان - كصورة؛ ومنه تلمع شخصية المخرج في ما

1. سوكورفا أولغا، كتاب المقارنات - حوارات مع تاركوفسكي، ترجمة: يونس كامل ديب، من منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، سلسلة «الفن السابع»، ع.68، ط1، 2003، ص88.

2. ستيفن غاتز (Steven D. Katz)، الإخراج السينمائي لقطة بلقطة: تجسيد التصور من النص إلى الشاشة، ترجمة ومراجعة: أحمد نوري، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، ط2، 2003، ص64.

3. روم ميخائيل، الأعمال المختارة، ج3، ترجمة: يونس كامل ديب، من منشورات وزارة الثقافة بسوريا، سلسلة «الفن السابع»، دمشق، ط1، 2005، ص49.

يقدمه للجمهور. ويمكن القول إنه برع في تحويل مضامين النص وأفكاره إلى حركات على الخشبة أو أمام عدسة الكاميرا، بل جسّدها وترجمها سمعيا وبصريا وإيقاعيا. فـ «الفكرة أو المضمون، هنا، هي التي تحدد شكل النص على الشاشة، على أساس أن المشهد في النص هو نسق من المعلومات التي توحي للمخرج بالإطار المميّز لوحدات العرض الرئيسة»[1].

وتتجلى لنا حروب المخرجين مع النصوص كموادّ خامة لاستخلاص الأفكار وتجسيدها وفق شكل سمعي بصري، يتسم بالجِدّة والتأثير في المتفرج، مُحاوِلين فهمَ الفضاءات والأزمنة والشخصيات؛ لبناء خطط إخراجية جديدة، وتجاوزَ القلقَ والحيرة التي يعيشونها مع مقصّ المونتاج، بمختلف أشكاله، وهم يسردون قصصهم. يقول أنجلو أنطونيوني: «لا أستطيع تخيُّل مخرج يترك مثل هذه الأمور لغيره؛ إذ إنّ إدخال أو إلغاء تفصيل من التفاصيل حتى تبدو ثانوية في صورة الفيلم، واختيار زوايا التصوير واختيار العدسات، وتحديد حركة الكاميرا.. كلها شروط أساسية لنجاح الفيلم»[2]. فهو الذي يملك التصور الأصلي وحيثياته في ذهنه، وهو الذي يمزج بين معطيات السينوغرافيا والخطة الإخراجية، وهو المنظم للعناصر التكوينية، وهو الذي يملؤها بالأحاسيس والمواقف، وهو الحكم والمراقب الأول لتجسيدات الممثلين وحركاتهم، وكذلك للكاميرا وتوزيع الكتل على الفضاء والقبض على الزمن، وغير ذلك؛ فهو المُشْرف على التكوين سيكولوجيّا وشكليّا وفكريّا. وفي الآتي بيانُ بعض أوجه تدخُّله في العمل الفني:

- **الأول** أنه يهتم بدراسة النص من جميع الجوانب، ويحوّل ذلك إلى شكل مضبوط من اللقطات والمشاهد؛ كما فعل هِتشكوك الذي بدأ العمل في السينما مديرا فنيا تشكيليا، يضع التصميمات المرسومة وفق تصوراته للّقطات والمشاهد، قبل أن يعمد إلى تجسيدها حرفيا، وبكل صرامة.

- **الثاني**، وهو عكس الأول تماما؛ إذ يلجأ إلى الارتجال والإلهام بطريقة العصف الذهني وسماحة الخيال، والدخول في مغامرة إخراجية انتقائية تجريبية ثائرة على الواقع؛ ومن ذلك ما فعله أنطونيوني.

- **الثالث** أن مِنَ المخرجين مَنْ ينحو منحًى وسطا؛ بحيث يأتي المخرج إلى مكان العمل، وهو مزود بتخطيطاته عن الأفكار المزْمَع تجسيدها وتشخيصُها، لكنه يضعها جانبا وهو يدخل حلبة الإخراج، تاركا للممثلين حرية التصرف. ومنهم فيليني، الذي قال: «(...) هكذا، أكون

1. مهدي يوسف عقيل، النص والميزانسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2006، ص10.
2. أنطونيوني مايكل أنجلو، بناء الرؤية: كتابات ولقاءات حول السينما، ترجمة: أبية حمزاوي، من منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة «الفن السابع»، ط1، 1999، ص115.

مثل ورقة، آخذ أحد وجهيها مطبوعا عليه، والوجه الآخر أبيض... ومع أني قد أكون عملت أياما على الوجه المكتوب، فإن الوجه الأبيض يعد أكثر أهمية عندما أصل إلى موقع العمل. أظل أرجع إلى الوجه المكتوب، لكنني أرجع إليه كاقتراح لِما سيكون عليه الفيلم المنجَز. إن السحر لا يتيسر لي إلا عندما يلتقي الجميع، ويبعث الممثلون الحياة في الشخصيات. إن الصفحة المطبوعة لا يمكن أن أنقلها مباشرةً إلى الشاشة»[1]. فهو يلتقي مع الاتجاه الأول في التصميم، ويختلفان في التنفيذ؛ كالأداء في العمل المسرحي.. إبداع وليد اللحظة، الذي يقوم به إنسان يملك مشاعرَ وأحاسيس لا آلة؛ مما يسمح بالانزياح عن التصميم.

فلكل مخرج أسلوبه، إذًا، على اعتبار أن السياق الدرامي هو ما يقرر شكل اللقطة والمشهد والتكوينات الحركية للأشياء وللممثلين وطبيعة المؤثرات وغير ذلك من مكونات الخطابين المسرحي والسينمائي...

خاتمة:

يبدو التكوين، بعناصره وقواعده، أمرا لازما للسينما والمسرح معا، ومن دونه يشوب العملَ السينمائي والمسرحي الارتجال والنقصُ واللاّتركيز في بناء المشهد أو اللقطة؛ إذ يمكن اعتباره صمام الأمان إنْ شئنا القول، أو سلاح التحكم النسبي في سير العرض المسرحي، وكذا العرض السينمائي. ودون بلاغة التكوين قد يفقد الإطار جماليته وسحره وتأثيره في المتلقي والمشاهد، وذلك لأن ترتيب عناصره وتوزيعها لا يتأتى من فراغ، بل يحتاج إلى رؤية إخراجية نيّرة، مليئة بالمعرفة والثقافة والتقنية، تسمح - بعد العرض - بترك بصمة المخرج على العمل الفني ككل، ولاسيما إذا ما نجح الممثلون في أداء الأدوار ولَعِبها.. آنذاك يفتح باب النقد على مصراعيه.

وتبدو السينما امتدادا للمسرح، وليست خصما له؛ كما يزعم بعضهم!.. إنها فن وصناعة وشكل جديد منه، وهما متعايشان؛ فكلاهما موجَّهٌ إلى جمهور المتفرجين، ويَنْشَطان جَنْبا إلى جنب، ويتطوران معًا باستمرار، ويشتركان في معظم قواعد التكوين وعناصره، ويسعيان بالأداء والتقنيات والخطط الإخراجية إلى التأثير في المتفرج وجذبه، بل دغدغة أحاسيسه وتحقيق أحلامه، بعيدا عن الواقع المعيش، سواء باللقطة أو بالمشهد. كما تبدو العلاقة القوية بين هذين الفنين الدراميين متسمة بالتلاقحات والتداخلات، بوصفهما فنّين مشهدِيّيْن موجَّهين على جمهور عريض من الناس.

---

1. شاندلر شارل، أنا فيلّيني (I. Fellini)، ترجمة: عارف حذيفة، من منشورات وزارة الثقافة بسوريا، سلسلة «الفن السابع»، ط1، 1999، ص115.

المصادر والمراجع:

1. العربية والمترجمة:

- أولغا، (سوكورفا)، كتاب المقارنات–حوارات مع تاركوفسكي، ترجمة: يونس كامل ديب، من منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة «الفن السابع»، ط1، 2003م.
- إيلام، (كير)، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992م.
- جوزيف، (ماشيللي)، التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة: هاشم النحاس، الهيئة العامة للكتاب، دمشق، ط1، 1983م.
- جيل، (دولوز)، فلسفة الصورة أو الصورة–الحركة، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ط1، 1997م.
- ستانيسلاف، (ويسبينسكي)، السينوغرافيا، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ط1، 1980م.
- شارل، (شاندلر)، أنا فيليني (I.Fellini)، ترجمة: عارف حذيفة، من منشورات وزارة الثقافة بسوريا، سلسلة «الفن السابع»، ط1، 1999م.
- عبد الفتاح، (رياض)، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 1973م.
- عثمان، (عبد المعطي)، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010م.
- غاتز، (ستيفن)، الإخراج السينمائي لقطةً بلقطةٍ: تجسيد التصور من النص إلى الشاشة، ترجمة ومراجعة: أحمد نوري، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات العربية المتحدة، ط2، 2003م.
- فرانسوا، (تروفو)، هتشكوك - تروفو، ترجمة: عبد الله عويشق وحسن عودة، دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012م.
- لويس، (معلوف)، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط24، 1986م.
- مارتن، (مارسيل)، اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، دار أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2019م.

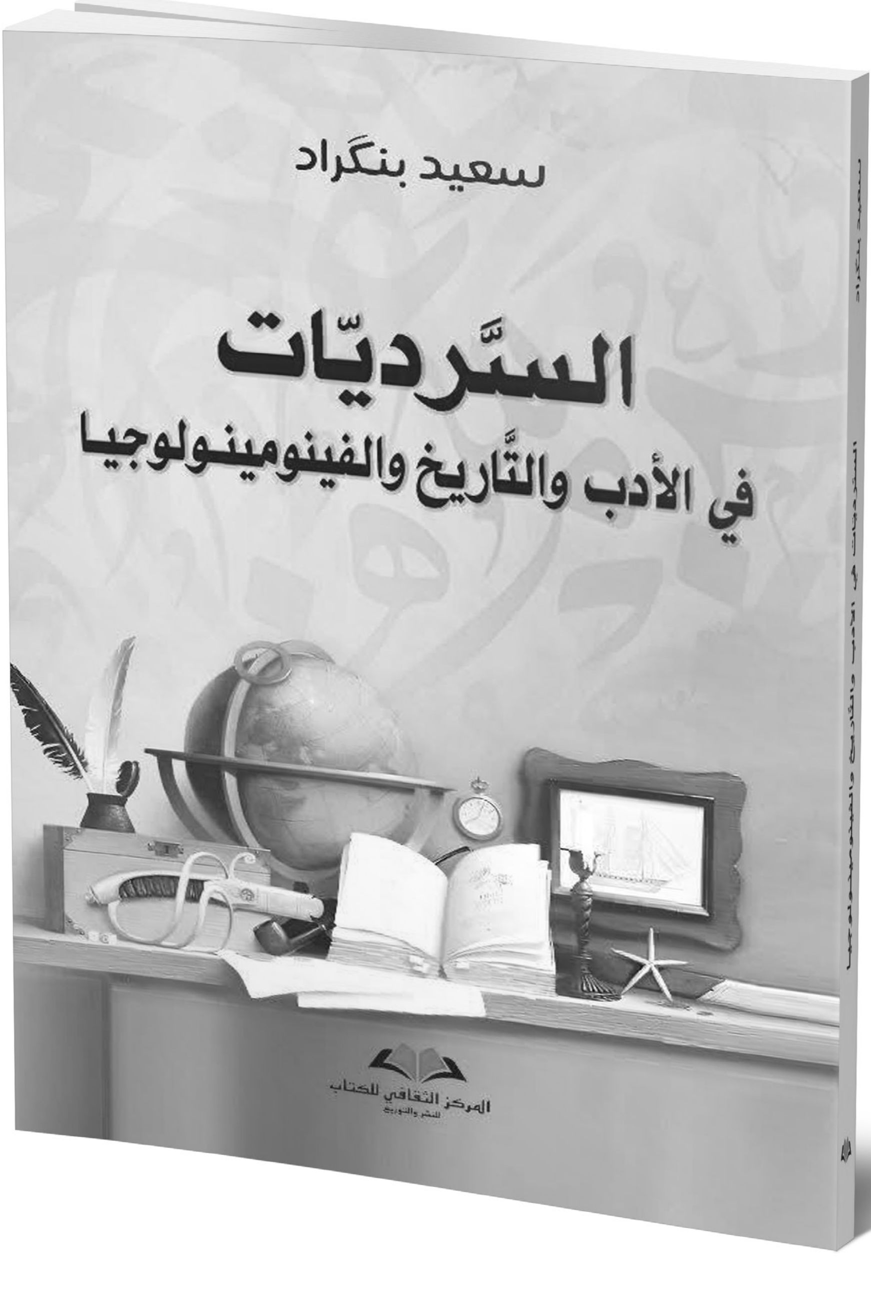
- ماري (ميشيل)، وجورنو (تيريز)، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، من منشورات وزارة الثقافة بسوريا، ط1، 2007م.
- مايكل، (أنجلو أنطونيوني)، بناء الرؤية: كتابات ولقاءات حول السينما، ترجمة: أبية حمزاوي، من منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة «الفن السابع»، دمشق، ط1، 1999م.
- مهدي، (يوسف عقيل):
  - النص والميزانسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2006م.
  - الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة، عمّان، الأردن، ط1، 2012م.
- ميخائيل، (روم)، الأعمال المختارة، ج3، منشورات وزارة الثقافة بسوريا، سلسلة «الفن السابع»، ط1، 2005م.

2. الأجنبية:

- Biderbost (Marc), Le guide marabout du cinéma d’amateur et de la vidéo ,Marabout, Verviers ,Belgique, 1980.

3. المجلات:

- مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد98، 2011م.


سعيد بنگراد
السَّرديّات
في الأدب والتَّاريخ والفينومينولوجيا
المركز الثقافي للكتاب
للنشر والتوزيع

التَأْويلِيَّاتُ بالْمَغْرب: محاولة في النَّمْذَجة

محمد بازِّي[1]

توطئة:

ظهرت في العقود الأخيرة مؤلفاتٌ مغربيةٌ كثيرة جعلت التأويل، وما يتعلق به، موضوعا لاشتغالها؛ تنظيرا، وتطبيقا، ومساءَلات نقدية؛ وإنَّ الاحتفاء العلمي بهذه المنجزات التأويلية المتنوعة والثرية يستدعي دراستها، والاقتراب من أسئلتها المعرفية، وتناغمها مع الحاجيات الفكرية والنقدية والعلمية والثقافية الكبرى التي نشأت عنها ولها تعلق بفهم النصوص والخطابات، والظواهر الكونية، والقيم والوجود، مع السعي إلى بيان حدود اتصالها بتراث تأويلي عربي إسلامي قديم متعدد الأبعاد، زاخر بالتصورات والمقترحات، ثم بالترجمة والمثاقفة والتفاعل مع الفكر التأويلي العالمي، والثقافات المفيدة المُمِدَّة، أو المُسْتَمِدَّة.

تبعا لهذا، يحق للمتتبع الحصيف لمسار اشتغال التأويليات بالمغرب أن يتساءل: ما الذي أنجزه التأويليون المغاربة القدامى والمحدثون وله تعلق بالفهم وفلسفة بناء المعنى؟ ما منجزاتهم الفكرية والنقدية والفلسفية والقانونية والدينية التي تستحق أن تَلْبَس وِشاح «التأويلية»؟ ثم بأي صفة علمية تخصصية -تحديدا- يجوز هذا الانتساب إلى التأويليات: تأليف دراسات وكتب في قضايا التأويل الفلسفي والأدبي ونظريات المعنى والبلاغة والفهم؟ أم تطبيق مناهج التأويل العربية القديمة أو الغربية الحديثة في دراساتهم وأطاريحهم الجامعية؟؟ أم تدريس النصوص الشرعية والقانونية والأدبية والفلسفية؟ أم -على التوسيع-دارسة التراث التأويلي العربي الإسلامي والعالمي؟ أم التمكن -فحسب وفي الحد الأدنى- من الاطلاع على النظريات التأويلية الغربية القديمة والحديثة، وتحرير كتب، ومقالات، وترجمات، تأتَّى لها الانتشار بين أهل الاختصاص؟

---

1. أستاذ التعليم العالي، كاتب وأكاديمي مغربي مختص في التأويليات وعلم الخطاب، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين-أكادير/ المغرب.

إن الإجابة العلمية الدقيقة عن هذه الأسئلة مطلب عزيز عسير يُشفق منه من يدرك مسالكه، فهو يحتاج رؤية منهجية بعيدة المدى والأمد، وحَسْبُ المجتهد أن يقدم في هذا رؤى أوليةً علَّها تكون مدخلا لمن سيعمل لاحقا على فهم خصوصيات العقل التأويلي المغربي القديم والحديث على السواء، من أجل اكتشاف أنساقه الكبرى الظاهرة والمضمرة، وفتح أفق فلسفي لتشييد إبدالات تأويلية ناضجة، تروم إخصاب الفكر التأويلي المعاصر، وتساعد على حل مشكلات الفهم في علوم الروح، وعلوم النص، ومقتضيات علم الوجود، مع رفع سقف الطموح بالخلوص إلى رؤية تركيبية عن علاقة التأويليات المغربية بالأصلين المذكورين، والإسهام ببعض المقترحات التي تهدف إلى إنضاج هذا التخصص، وبناء معايير نمذجة أولية لتصنيف المنجزات التأويلية وتقويمها، وبيان تجذُّر تأويليات الخطاب الأدبية والتاريخية والقانونية والفنية في التراث الثقافي المغربي، وأنه ليس عالة في مجال التأويليات على علوم التأويل الغربية. وإنَّ هذا ليدفع إلى تشييد موقع نقدي مناسب للحديث عن تأويليات مُواطنة بانية، وأخرى مستوطَنة لها اتصال لا يخفى بالمرجعيات التأويلية العربية القديمة أو الهِرمسية الغربية، أو السِّميائية المعاصرة، أو التأويليات «المجدِّدة».

التأويليات: موضوعاتها ووضعها المعرفي المتجدد:

كل عمل ذهني يروم إعادةَ بناء معنى مكتمل البناء، أو فهمَه والأَوْلَ به إلى حقيقة ذهنية علمية، أو حقيقة عَمَلية اتصافية، أو حقيقة واقعية محسوسة، فهو تأويل؛ إنه اشتغال لاحق للفهم موضوعه معان مكتملة مسطورة، أو ظواهر طبيعية، أو أفعال إنسانية منظورة. فهو معنى لمعنى، أو معنى على معنى تام، أو في طور التشكل، أو معنى لمعان كثيرة أو قليلة، واضحة أو غامضة، جليلة أو حقيرة. وتقتضي الحاجة العلمية تقسيم موضوعات نشاط هذه الأعمال إلى فنون أو علوم أو مجالات، وأن تكون لكل مجال علامات وواسمات وضوابط وأخلاقيات وحدود وقوانين وكليات.

يعد بلوغ الفهم وبناء المعنى وتحقيق التفسير مطلبا رئيسا في اشتغال أي تأويلية، سواء أكانت أدبية، أو دينية، أو فلسفية، أو قانونية أو غيرها؛ هذا المشترك الإنساني في العناية بمسألة الفهم والقدرة على التفهم والتفهيم، وعلى التَّبيُّن والتَّبيين، والتبلُّغ والتبليغ، وعلى تشكيل وعْيٍ عالِم بشروط الفهم ونسبيته وقواعده، هو الذي نقل التأويلية من موضوعاتها التقليدية التي تُعنى بالنص الديني والأدبي إلى بناء الفهم في مجال «علوم الإنسان» أو «علوم

الروح»؛ فصار مفهوم «الفهم» موضوعا فلسفيا وجزءا من نظرية المعرفة والإبستمولوجيا. وسواء استندت التأويلية إلى نظرية عامة في الفهم أم مارست وجودها في الفهم بلا منهج أو فلسفة أو نسق محدد، فإنها تظل عملا ذهنيا ومعرفيا إنسانيا كونيا يحقق به الإنسان وجوده انطلاقا من فهم الخطاب، أو فهم حقائق العلوم، أو فهم الوجود نفسه. تلك نقلات كبرى عرفها تاريخ التأويلية في تداخلها مع الفيلولوجيا أول الأمر في أنشطة مكتبة الإسكندرية، وربما حصل ذلك في جغرافيات أخرى كلما تعلق الأمر بصحة وثيقة النص، ثم مع الإبستمولوجيا عند ديلتاي وكادامير، ثم أنطولوجيًّا مع هيدغر وريكور، وسِميولوجيًّا مع إيكو وبارت، وفي نظريات التلقي مع ياوس وإيزر وغيرهما. ولم يتوقف الأمر عند حد من هذه الحدود إلى اليوم؛ فالتأويلية بما هي توسُّط، أو وساطة، تحتاج دينامية متجددة كلما تغيرت الذهنياتُ وأنظمةُ حمل المعنى[1].

إن التأويليات -بناءً على موضوعها الكوني المشترك المتعلق بحدود تحقق الفهم وممكناته وكيفياته وقواعده- تتجاوز ما أشرنا إليه، فهي عنوان كبير، عميق وواسع، يمكن أن تُدرج ضمنه تخصصات معرفية كثيرة شأن الفلسفة، وتحليل الخطاب، والنقد الأدبي، والتفسير الديني، وعلم اللغة، وعلم البلاغة، والنحو، وعلم الكلام، وعلم الأصول، وعلم الدلالة، والسميائيات، والرمزيات، واللسانيات، والرقميات الحديثة، ونظرية المعرفة، والتاريخ، والقانون، والأنثروبولوجيا، وغيرها.

بعد هذا التأطير المختصر، يمكن القول بأن وقت التفكير الهادئ في إعادة ترتيب العلوم وربطها بأصولها وموضوعاتها قد حان، فالتأويليات الواصفة ينبغي أن تتجدد، وأن تحسن التفكير في ذاتها وأدواتها. وبما أن المعنى هو سر قيام العلوم المشار إليها في ارتباطها بنظرية الفهم ومناهجه، فإن تصبو أن تصبح عنوانا رئيسا تُدرج ضمنه تلك الفروع المعرفية بإدراك كامل واقتناع منهجي تام. التأويليات اليوم هي ذلك الجذع العظيم لشجرة العلوم التي تغرس جذورها في أرض الفهم والمعنى والبيان والإدراك والتفاعل والتواصل؛ ومن باب توقير الفلسفة والحفاظ على مقامها بصفتها أمَّ العلوم، يمكن القول إن فلسفة الفهم أو نظرية التأويل هي خلية العلوم، وهي مآبُ رحيق المعاني والفُهوم، وملاذُ نُحول نظريات المعنى القديمة والحديثة.

1. جورج كيسدورف، أصول التأويلية، ترجمة: فتحي إنقزو، مؤمنون بلا حدود، 2009، ص77.

في حقيقة التأويل وتأويل الحقيقة:

لم يعد التأويل مرتبطا بالمعاني القولية أو الخطابية فحسب، أي بعلم الفهم النصي، وإنما تم تحريره -كما ذُكِر آنفا- في لحظة فاصلة من تاريخ العلوم الإنسانية وتطور مناهج التأويل، لتتشعب ألوان اشتغال أفعاله في الفهم، والبناء المعرفي، ونظرية العلم ونسبية الحقيقة، فحصل توسيع مجالاته ليشمل كل علوم الإنسان، وعلاقاته بمحيطه، وقد سعى من منظورات فلسفية ونقدية وتاريخية واجتماعية وهرمسية لبلوغ الحقيقة في الخطاب، أو في العلوم أو في الكون والوجود. ويمكن تيسير الأمر بالتمييز بين نوعين من التأويليات:

أولا: تأويليات سِميائية بيانية موضوعها المعنى في النص أو الخطاب الإشاري أو السِّميائي بكل ألوانه المنظورة والمسطورة والرقمية المتعددة.

ثانيا: تأويليات فلسفية موضوعها سؤال الحقيقة في العلوم الإنسانية، ونظرية المعرفة، وفلسفة الوجود.

هما إذًا مجالان كبيران للتأويليات، وكل مجال تتفرع منه أنواع متباينة من التأويل بحسب الاختصاص والاهتمام والموضوع كما سيأتي بيانه. كما يمكن التمييز -كذلك- بين تأويلات العوام وتأويلات الخواص؛ فما تأويلات عامة الناس فهي ما يجري بينهم في كل لحظة تواصل من فهم ممكن مقبول أو سيء، وما ينشأ عن ذلك من انفعالات وتبعات. وأما تأويلات الخاصة، فهي التأويليات البرهانية العالمة القائمة على الأدلة والترجيحات والفروض الاستكشافية، وهي تأويليات الراسخين في العلم بالنصوص وقواعد التأويل، ومنها نشأت علوم القرآن، وعلوم التفسير، ومناهج النقد الأدبي، واستراتيجيات القراءة الناقدة، وعليها دار الدرس والسؤال منذ أول البحث عن أساليب الفهم الناجعة وكيفياته. وما تزال حاجة الناس إليها قائمة، وخاصة ما تعلق منها بأحكام الدين وطرائق استنباطها، أو بفهم القوانين المدنية التي تترتب عليها أحكام القضاء.

ويمكن أن نلحق بها من حيث درجة الصرامة العلمية المطلوبة في الدرس تأويليات الأدب، والتأويلية الفلسفية، والتأويلية التاريخية، التي يُرام منها الفهم وبناء المعاني وتفسير الظواهر العلمية والثقافية والدينية والتراثية، فهي متاحة لأهل العلم بالأدب وفنونه وقواعد فهمه ونقده وتأويله لغويا ونحويا وبلاغيا وسميائيا وسياقيا، وفق ما تقدمه العلوم والمناهج المشيَّدة بالدرس والتحصيل والاستقراء والاستنباط من أدوات الفهم التي يُرجع إليها ولا يستغنى عنها.

التأويليات بالمغرب: أي معنى لِوِشاح التأويل؟

تقتضي دراسة الفكر التأويلي العربي بالمغرب الإلمام بأصوله القديمة، وتأمل علاقته بالتأويليات الغربية كذلك. لكن ما هي مواصفات هذه التأويلية إن جاز الحديث عن وجود تأويلية مغربية فعلية؟ وما هو موضوعها الذي يجعل منها علما أو فنا، أو محفلا محتفيا بالمعاني والفُهوم قابلا للتأمل والدراسة وَفق منهج محدد؟ هل حققت القدْر الضروري من الكفاية المنهجية والعلمية في تشييد موضوعاتها؟ أم إن مقاربتَها أمر لا يخلو من الافتعال والتأميل، وفتح آفاق التشييد على المستقبل؟ وإذا تم الاقتناع بحضور دال لهذه التأويلية، فهل هي نسق واحد، ومنهج موروث ومعروف يمكن الأنس بمنجزاته؟ أم هي أنساق مختلفة يستعصي الحكم عليها بالمصداقية والمقبولية والفعالية؟

لا تختص التأويلية بالفكر الفلسفي التأويلي الغربي في مجالاته اللاهوتية والفيلولوجية وتأويليات العلوم الإنسانية: التاريخ والأدب والقانون أو التأويلية الفلسفية أو السميائية... حتى نزعم اليوم أننا نوطِّن جديدا في تربتنا الثقافية، ففي التراث التفسيري المغربي مكتبة ضخمة في علوم التفسير، والشروح الشعرية، وشرح المنظومات العلمية في الفقه والأصول والنحو والصرف والبلاغة والقراءات، وتفسير النصوص والمدونات، وفكر الفتاوى والنوازل، والمذاهب الفقهية، وفي تحليل العقائد، وعلم الكلام، والتصوف، وهي تراث تأويلي أصيل متنوع وخصب متجذر في الثقافة المغربية، وكل سلوكيات الإنسان المغربي في فهمه لما يجري حوله، وما يعبر به عن فهمه ومواقفه وأحاسيسه بأي سِمياء أَنجز ذلك، وبأي لغة، وبأي أدوات. ومهما بدت غير منتظمة أو فطيرة، فتلك تأويليته، وذاك فهمه، وتلك رموزه ولغته، وعلينا أن نجتهد في فهمها ومعرفة نظامها أنساقها وأبعادها الثقافية.

قد يحصل فهم خاطئ أو حكم غير دقيق عند المطلع المنبهر بما أنتجه الغربيون في مجالات التأويلية، فيقول إن الفضاء المعرفي المحلي يحتاج توطينَ التأويلية ومفاهيمها، وبالأخص بعد أن لبست حُلَّتَها الفلسفية، واستعارَت مجوهرات نظرية المعرفة وقلائد الإبستمولوجيا مع ديلتاي وكادامير وريكور وهيدغر وغيرهم.

إن من لم يطلع على هذا التراث التأويلي، ولم يكحل عينيه بما فيه من مكابدات علمية، وما يزخر به من استراتيجيات وأنساق للفهم ظاهرةً وخفية، قد يستهين بما يسمع عنه. ولعله اطلع على بعض المناهج الغربية الجديدة فانتهج طرائقها واستعمل مفاهيمها. لذلك، فمفهوم «التوطين» يحتاج ترويا عند إطلاقه، لأن ما تزخر به التأويلية المغربية آدابا ولغة

وفنونا وعلما وأخلاقيات... هو ما ينبغي اكتشافه وتعريف الفكر الإنساني به كي يطلع على ثرائه وتنوعه. فضلا عن علوم التأويل النسقي اللغوية والنحوية والبلاغية والتاريخية السياقية والتداولية والسميائية التي تملأ المؤلفات التفسيرية والرياضية والبلاغية والفلسفية المغربية القديمة [1]، وهي تُعلم أسس الفهم ومقاربة الخطابات، وتُظهر أهمية العلوم الآلية، والحاجة إلى المِراس والدُّربة لإحداث التعاون بين الأدوات وتمحيص الفُهوم، والإحسان في الأفعال التأويلية، وتوقير المقامات التي ينطلق منها التأويل أو ينتهي إليها.

إن الاطلاع على اجتهادات الغربيين يسمح بمعرفة الآفاق التأويلية التي ارتادوها في بعديها النصي اللغوي والفلسفي الوجودي والإبستمولوجي والفني، من أجل التمكن من معرفة تمفصلاتها التاريخية [2]، ومنطقها ومرجعياتها ورهاناتها، وإبراز أوجه التقاطع بينها وبين التأويليات التي حفل بها التراث التأويلي المغربي، من منظور تقابلي نقدي. وللمهتم أن يتساءل: أي موضوع انشغلت به التأويليات الدينية أو الأدبية الغربية لم يتطرق إليه الفكر التأويلي المغربي قديما وحديثا؟ ألم تكن التأويلية العربية القديمة مُعتنية باللغة في أبعادها المختلفة، وتأويل المفردات، وتأويل الجمل، بالحقيقة والمجاز، بالمعنى الظاهر والمعنى الباطن، بتعدد التأويلات، بالقضاء والقدر، بالجبر والاختيار، بالجسم والروح، بالحال والمآل، بالحق والواجب، بالأخلاق، بالخير والشر، بالتسليم والجمال والمحبة، بمعنى الخطاب والنص، بتأويل الحقائق العلمية، وبحدود التقاطع بين الذات والموضوع، بفلسفة الوجود، بالميتافيزيقا، وبعلم الكلام، بالخلق والبعث، وبالروح والنفس، وغيرها من أسئلة الوجود؟

تعلقت التأويلية المغربية قديمة وحديثة بالتراث العربي الإسلامي في المشرق والأندلس، لذلك، بوسع الباحث عن الحقيقة أن يدرك بيسر تنوع قضايا تأويل الحقائق العلمية والوجودية والفلسفية في المؤلفات العربية القديمة كما في رسائل إخوان الصفا، ومؤلفات ابن سينا والفارابي والغزالي وابن رشد والمناوي وغيرهم. بل إن من يلقي نظرة على فهارس الموضوعات في الموسوعات الكبرى سيذهله تنوع القضايا التي كانت

1. قدم محمد مفتاح جهودا قيمة في«التلقي والتأويل»، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994. وفي غيره من كتبه تعريفا بأهم المنجزات المغربية البلاغية والرياضية والمنطقية القديمة.

2. يعتري هذا الإحساس اتجاها نقديا وتأويليا قويا في الثقافة العربية المعاصرة، وقد تم التعبير عنه بصور مختلفة، وهو ما استشعره غروندان، قال في تقديم الترجمة العربية لكتاب المنهج والحقيقة.م.م: «يظهر العالم العربي شديد الوله بالفكر الغربي ويكافح من أجل دمجه في ثقافته، ولكنه، من جهة أخرى، يخشى أن يؤدي به صنيعه هذا إلى أن يقع فريسة الاغتراب عن تراثه الخاص. فالعرب يعرفون جيدا ميول الغرب إلى الهيمنة وخبروا كِبْرَه الفكري»، ص6.

موضوع الفهم والدراسة والتأمل والبحث عن المعاني في حقيقتها ووجودها. وسيجد أن التأويلية العربية الإسلامية ظلت مفعمة بالحياة والبيان والوضوح والجدوى والسلاسة والمنفعة، والسعي إلى بناء القيم العليا وأنموذج «الإنسان الكامل».

يؤوب القارئ -بلا ريب- بالفائدة والمتعة من قراءة هذا التراث التأويلي، وتنتعش أفكاره وروحه ويجد لما يقرأ معنى لتعلق التأويلية العربية الإسلامية بالجدوى، والقصدية، ورهانات البناء والتأسيس لا الهدم والشك والتقويض. وقد سارت على منوالها التأويلية المغربية موضوعا ومنهجا مع اختلاف في درجات العمق أو الكثافة أو التنوع.

يحتاج الدارس المؤَوِّل أن يُقدم رِجلا ويؤخِّر أخرى قبل أن يصدر حُكما في هذا المجال الشائك، فيطلع ويقارن، ويُرجع الفروع إلى الأصول، ويستخرج المقومات والخصائص التأويلية المشتركة، وغير المشتركة، الثوابت والمتغيرات؛ وإن الاتجاه إلى المستقبل لا يستقيم دون النظر في خزائن التراث.

التأويليات المغربية: إطلالة على التراث

عند الحديث عن التأويلية في السياق الثقافي المغربي، لا ينبغي القفز على تاريخ هذه التأويلية أو تجاهله أو التنكر له، وبالأخص التأويلية الدينية والأدبية والفلسفية والصوفية، وقد حُررت فيها متون كثيرة في مجال التفسير[1]؛ حيث أسهم المفسرون المغاربة القدامى في هذا العلم بالتأليف الكامل أو الجزئي لتفسير القرآن الكريم، وبالاستدراكات والحواشي والمختصرات، أو بالاقتصار على المتشابه، أو بتقديم أجوبة عن أسئلة محددة في التفسير. بل يمكن الحديث عن تفاسير كاملة اتخذت نزوعا لغويا كما في «تفسير القرآن العظيم» لابن أبي الربيع السبتي (ت688هـ). و«تفسير الفاتحة بالإشارة «لعبد الرحمن الفاسي (ت1036هـ). أو «البحر المديد في تفسير القرآن المجيد «لابن عجيبة التطواني (ت1224هـ). أو «تفسير الآيات العشر الأُوَّل من سورة «المؤمنون» لمحمد بن الحسن الحجوي (ت1376هـ). وتفسير سور المفصل من القرآن الكريم لعبد الله كنون (ت1410هـ)، وقد اقتصر فيه على سور المفصَّل. أو «التيسير في أحاديث التفسير» للمكي الناصري (ت 1414هـ)، وهو في الأصل تفسير إذاعي، وبالنظر إلى قيمته العلمية ودقته وقوته ووضوحه واعتداله، عمِلت قناة محمد السادس على إعادة إخراجه بصورة تقنية جذابة وهي مواظبة على إذاعته يوميا، وقد طُبع في ستة مجلدات.

1. ينظر للتوسع: التفسير والمفسرون بالمغرب الأقصى، لسعاد أشقر، دار السلام، القاهرة، 2010.

اعتنى المغاربة منذ القديم بتأويل الأحاديث النبوية وتفسيرها، وقراءة الصِّحاح والمسانيد، وشرح موطإ الإمام مالك لاستنباط الأحكام وفهم الشريعة وتفهيم معانيها للناس، وشرح منظومات الفقه والتجويد والنحو والصرف والبلاغة. أما الدروس الدينية والخطب والمواعظ في المساجد والزوايا التي لا تخلو من إعمال النظر والتأويل، فهي نشاط يومي قوي من الفهم والإفهام وممارسة التأويل والبيان والشرح من أجل إقامة الحياة الروحية على المعاني التي ارتضاها الخالق لعباده. أما حيازة التفاسير، وقراءتها، أو العودة إليها عند الضرورة، فأمر شبيه بتنفس الهواء عند المغاربة قديما وحديثا.

ظلت التأويلية الأدبية، كذلك، نشيطة في تكوين المغاربة منذ القديم في الزوايا والمدارس العتيقة ثم المدارس العصرية، ومن الشروح المشهورة التي اعتمدت على تحليل المباني وتذوق المعاني شروح ابن زاكور وَفق منظور تأويلي تساندي يجمع التاريخ والفقه والأخبار والروايات والدراسة البلاغية والصرفية والتذوقية والنقدية أحيانا. وهو منهج عام في الشروح الأدبية العربية عامة. ومن ذلك كذلك شرح «المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل الأندلسي» لمحمد الإفراني [1]. وشرح أبي الحسن اليوسي (ت: 1102هـ) لداليته في مدح شيخه محمد ابن ناصر الدرعي، وشرح سعيد الماغوسي المراكشي(ت1016هـ)[2] للامية العرب للشنفرى المسمى: «إتحاف ذوي الأَرْب بمقاصد لامية العرب»، وشرح لامية العجم للطغرائي، وشرح مقامات الحريري، وشروح البردة والهمزية ما تزال متداولة ومنتشرة .

ولقد أُنجزت في مجال الدراسات العليا والأطاريح الجامعية أعمال جليلة القدر، وتحقيقات علمية نفيسة، منها ما لم يطبع بعد، غير أن أكثر تلك المنجزات لم ينطلق دائما من رؤية منهاجية مؤسِّسة تستند إلى «نظرية التنظير»، و«نظرية النماذج»، وفكر «الإبدالات»، وإنما حرّكها -في الغالب- النزوع الاحتفائي العالِم بالهوية التأويلية للثقافة العربية والإسلامية في المغرب خاصة والغرب الإسلامي عامة. ومن لم يطلع على هذه الذخائر وأنساقها التأويلية الظاهرة والمضمرة قد يدعو إلى «استعارة» أو «توطين» أو «استنبات» مناهج التأويل الأدبية الغربية وتطبيقها على مدونة نصية عربية إسلامية مغربية

1. محمد الإفراني، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تحقيق: محمد العمري، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ط1، 1997.

2. سعيد الماغوسي، إتحاف ذوي الأرب بقاصد لامية العرب، تح: محمد الأمين المؤدب. رسالة جامعية كلية الآداب، الرباط. وكذا: الماغوسي، إيضاح المبهم من لامية العجم، تحقيق: محمد مسعود جبران، رسالة جامعية بكلية الآداب، الرباط.

الروح والنزوع، ولو فحص هذا المجتهد وغيره في المكتبة التأويلية عن أنساق هذه التأويلية لوجد أنها أخصبُ وأغنى أداةً وعلما ومنهجا وسلامة في الرؤية، وفي معرفة حقيقة التأويل ورهاناته الدنيوية والأخروية. وعندما نلحظ بعض التعسف في التطبيق، فإن سؤال الملاءمة المنهجية يتوهج من جديد في فرن التأويل: إلى أي حد يمكن توطين روح تأويلية غربية «غير مواطنة» في جسدٍ «مُواطنٍ» لا يناسبها وبالأخص في جانبها الديني والوجودي؟

المدرسة التأويلية الدينية والأدبية المغربية عريقة أصيلة وعالمة، ولها استمرارية وجيهة في المؤسسات العلمية التي تشرف على الشأن الديني والفتاوى والمدونات القانونية. وهي نتاج تفاعل بُناة المعاني بين النصوص الأكثر تداولا وتأثيرا بين الناس من القرآن الكريم والحديث النبوي والشعر والأدب، وحاجاتهم إلى الفهم والتبين واستقصاء المعاني والإفادات، وإلى متعة التذوق والفهم، وبناء الأحكام والفتاوى.

وأما الأنساق المضمرة والظاهرة لهذه التأويلية فكانت متأثرة بالتأويلية العربية في المشرق وبلاد الأندلس، وقد سارت في أدوات عملها وأساليبها على ما كان معروفا من أدوات بناء المعنى باعتماد البُنى النصية اللغوية، والبلاغية والنحوية، والبُنى السياقية والتاريخية، والبنى الذهنية، مدخلا لتحصيل المعاني والدلالات. ومنها ما اختص بمنهج واحد مثل العناية بالمدخل اللغوي أو البلاغي، ويمكن وَسْم ذلك المَعلم بـ «دوائر الفهم وسيروراته ومقومات بلاغته» [1]. لا بد من ربط حاضر التأويلية الأدبية وغير الأدبية بماضيها العريق، لفهم تحولاتها وانتقالاتها، وما لها من مقومات، وما حفلت به من أنساق تأويلية قوية تذوقية ثرية، ثم ما عرفته من توقفات ونزعة تكريرية نمطية وجمود مُخيف أحيانا، وما لحقها -في كثير من الأحيان- من تأثيرات الفكر التأويلي الغربي ومدراسه المتنوعة، ومناهج النقد الأدبي المستجدة، والاتجاهات التأويلية السميائية، والفلسفات النقدية الغربية ذات النزوع الاجتماعي أو النفسي أو البنيوي. ثم ما يُنجز حولها من دراسات انطلاقا من منظورات تحليل الخطاب والحجاج واللسانيات وغيرها. وأخيرا ما عرفته التأويلية من توقف عن العطاء بعد الاستمداد من الرافدين الكبيرين العربي الإسلامي القديم، والرافد الغربي الحديث. لذلك يحق السؤال: ماذا أضاف المنظرون التأويليون الجدد إلى ما شيدته التأويليات القديمة؟ ما الجديد في تنظيرهم وبناء مناهجهم ونماذجهم ورؤيتهم للعالم

1. ينظر: محمد بازي، التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، الدار العربية للعلوم، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

والإنسان؟ وكيف يمكن الجمع بين ما هو أصيل في تقاليدنا التأويلية وما تفتحه التأويلية النصية الغربية من آفاق معرفية متجددة حتى نتقدم نحو الحداثة التأويلية المطلوبة؟

مثل هذه الأسئلة الكبرى هي التي حركت مقترحاتي فيما حاولتُ اجتراحه من نماذج تأويلية «جديدة»، مستفيدا من التراث التأويلي العربي الإسلامي، ومن بعض المقترحات التأويلية الغربية المتناغمة مع رؤيتي المنهاجية والوجودية، وسأعود إلى الكلام عنه ولو بعد حين.

التأويليات المغربية المعاصرة: معالم الثراء والتنوع

إن قَبول ما سيتم ذِكره -وكذا ما كان على شاكلته ولم يتَأَت لي ذِكره- من الكتابات المغربية المتعلقة بالمعنى والفهم، وربطه بالتأويليات فعلى سبيل التنسيب والتسامح في التصنيف، وتقبل نتائج إمكانية إخضاعها لفحص المصداقية الدقيق. وأما مسوغ إدراجها الأولي ضمن التأويليات، فهو ما أشرتُ إليه من عنايتها بالفهم أو بناء المعنى الباطني، أو تفسير الظواهر، أو تحليل القضايا الفكرية والمعرفية، أو تحويل الوقائع إلى معان، أو عنايتها بتأويل الثقافات، أو بيان دلالة السياقات والمرجعيات،... بل كذلك لتعلق بعضها بالمسار التطوري الطارئ على التأويلية بخوضها في قضاياها الفلسفية كالحقيقة، والموضوعية، والفهم، وبناء الذات، والمعنى، والوجود، والمنهج، والنسبية في علوم الإنسان، ودراسات الأديان والحضارات... وكل ما تعلق بذلك من قضايا فلسفية كتلك التي أثْرت التأويلية الغربية منذ القرن الثامن عشر على الأقل إلى اليوم، ويمكن الإشارة على سبيل الاستئناس والتأمل إلى ما يأتي من نماذج تمثيلا لا حصرا، إذ يصعب حصرها أو ذكرها جميعا، وليس في عدم الذِّكر إقصاء لما يستحق الانتماء بحق إلى هذه التأويلية، وربما لما لم يحصل عندي علم به، وهذه صعوبة منهجية أشعر بها في المرحلة الراهنة، وآمل أن أتغلب عليها لاحقا:

في المجال الفلسفي: تأويلية طه عبد الرحمان «المنطقية الإيمانية» [1]، وتأويلية الجابري

1. إنما يشير هذا التوصيف إلى ملمح ومنزع عام لا إلى توصيف شامل دقيق. فكل بحث عن الفهم وعن المعنى انطلاقا من الخطاب أو الوجود هو تأويل له إلى مقتضى ما آل إليه الفهم من الحقائق الذهنية أو الواقعية، صح ذلك أم لم يصح. راجع بعض أعمال طه عبد الرحمان: العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، 1989.دين الحياء: من الفقه الائتماري إلى الفقه الائتماني، المؤسسة العربية للفكر والإبداع، بيروت، ط1، 2017. سؤال العمل، بحث عن الأصول العملية في الفكر والعلم، المركز الثقافي العربي، بيروت، البيضاء، 1989. من الإنسان الأبتر إلى الإنسان الكوثر، المؤسسة العربية للفكر والإبداع، بيروت، ط1، 2016. تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2012.وغيرها.

«التحليلية العقلانية»[1]، تأويلية العروي» التاريخانية العقلانية»، والتأويليات «الإبستيمية» عند عبد السلام بن ميس[2] وعبد السلام بنعبد العالي[3]، وناصر البعزاتي[4] ومحمد وقيدي[5]، وغيرهم.

في المجال الأدبي والنقدي: هناك نماذج كثيرة: تأويلية محمد مفتاح «السميائية الشعرية»[6]، وتأويلية كيليطو «البنيوية التذوقية»، وتأويلية يقطين «السيميائية السردية»، وتأويلية بنكراد «السميائية المتعددة والمنفتحة»[7]، وتأويلية إدريس بلمليح[8]، أو تأويلية أحمد بوحسن»[9]، وغيرها. وكل الدراسات الأكاديمية المنجزة بأسلاك الماستر والدكتوراه بالجامعات المغربية والتي تعنى بقضايا الفهم والمعنى، وتعتمد منهجا علميا محكما وإشرافا دقيقا وتنتهي إلى نتائج تستحق الذِّكر، منها ما نشر ومنها ما لم ينشر بعد. والكتب

1. انظر أعمال الجابري محمد عابد، وبالأخص: بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1993. مدخل إلى فلسفة العلوم، ج1، دار النشر المغربية. فهم القرآن الحكيم حسب أسباب النزول، دار النشر المغربية، 2008. وغيرها.
2. راجع: عبد السلام بن ميس، قضايا في الإبستمولوجيا والمنطق، شركة المدارس، البيضاء، ط1، 2000.
3. راجع مثلا: بنعبد العالي عبد السلام، الأدب والميتافيزيقا، دار توبقال، ط1، 2009. درس الإبستمولوجيا (بالاشتراك مع سالم يفوت)، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1986. التراث والهوية: دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب. والفكر في عصر التقنية، 2000. أسس الفكر الفلسفي المعاصر 1991، دار توبقال للنشر، ط2، 2000. ثقافة الأذن وثقافة العين، 1994، دار توبقال للنشر، ط2، 2008. وغيرها.
4. راجع: بناصر البعزاتي، خصوبة المفاهيم في بناء المعرفة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2007. الاستدلال والبناء، بحث في خصائص العقلية العلمي، دار الأمان، المركز الثقافي العربي، الرباط وبيروت، 1999.
5. راجع: وقيدي محمد، الإبستمولوجيا التكوينية للعلوم، أفريقيا الشرق، البيضاء، 2010. وكذا: ما هي الإبستمولوجيا؟ مكتبة المعارف، الرباط، ط2، 1987.
6. راجع: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط2، 1986. التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1996. التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1994. المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999. مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء. 2010. دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط2، 1990. مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991. وغيرها.
7. ينظر: السميائيات والتأويل، مدخل إلى سيمائيات شارل سندرس بورس، المركز الثقافي العربي، 2005. ومسالك المعنى: دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية .2006. وسيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012. وهَج المعاني: سميائيات الأنساق، المركز الثقافي العربي، 2013. وغيرها.
8. بلمليح إدريس، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1995. وقد كان من الممهدين لنظريات التلقي في المجال الأكاديمي بالجامعة المغربية ترجمة وتدريسا وتطبيقا وتأطيرا للأبحاث العليا. وكذا: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، البيضاء، 1984. وقد قدم له أمجد الطرابلسي بمقدمة نقدية جامعة تثير إشكال تأويل البلاغة القديمة -شأن الرؤية البيانية عند الجاحظ- من منظور منهاجي حديث وهو البنيوية التكوينية.
9. انظر: العرب وتاريخ الأدب، نموذج كتاب الأغاني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2003. و«في المناهج النقدية المعاصرة»، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004. ونظرية الأدب، القراءة، الفهم، التأويل، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004.

الفردية والجماعية[1] التي صدرت خلال العقود الأخيرة، والمقالات المنشورة بلا عد ولا حصر بالمجلات المختصة مثل: علامات، ودراسات سميائية أدبية لسانية، والبلاغة وتحليل الخطاب. والمناهل، والثقافة المغربية. وغيرها.

في مجال الدراسات التأويلية واللسانية: أعمال عبد القادر الفاسي الفهري[2]، وأحمد المتوكل[3]، وأعمال محمد الحيرش[4]، وأعمال عبد الرحمن بودرع[5]، وغيرهم. لم تكن هذه الدراسات بعيدة عن قضايا الدلالة والمعنى والقصد، ودلالة البُنى اللسانية عن الإفادة المعنوية ووجوهها. وهي ترتكز على مرجعيات لسانية توليدية ووظيفية وتداولية وفيلولوجية لتفسير الظواهر اللسانية معجما وتركيبا ودلالةً. وبعضها اعتنى مباشرة بفلسفة التأويل وأسسه الإبستمولوجية.

في المجال الفقهي والمقاصدي: يمكن الحديث عن مجموع التأويليات الفقهية، والاجتهادات التي تتم لفهم النصوص الشرعية، وإيجاد أحكام في النوازل الجديدة والتطورات الاقتصادية والاجتماعية والرقمية التي استجدت في حياة الناس، وما تتسم به من اختلافات في الفهم والتخريج وبناء الأحكام. وهذه التأويلية امتداد للتأويليات الفقهية القديمة التي نتجت عنها المذاهب الفقهية، والاختلافات الأصولية، وهي تأويلية محمودة

---

1. مثل نظرية التلقي والتأويل إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح، البيضاء، 1993. والترجمة والتأويل منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة فضالة، المحمدية، 1995. وأما الدراسات المتعلقة بالتلقي والتأويل بمجلات مغربية وعربية متخصصة، فيجد الباحثُ المهتم الحديثَ عنها مفصلا في كتاب «في المناهج النقدية المعاصرة» لأحمد بوحسن، الصادر عن دار الأمان، الرباط، ط1 ،2004، صص82-83.
2. راجع: اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية (جزءان)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1985.والبناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990. المعجم العربي: نماذج تحليلية جديدة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.وغيرها.
3. الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985. الخطاب وخصائص اللغة العربية دراسة في المجال والبنية والنمط، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، ومكتبة الأمان الرباط، ودار الاختلاف الجزائر، 2010.وغيرهما.
4. له أعمال وجهود قيمة في التعريف بالفكر التأويلي أكاديميا، وتعميق النظر الإبستمولوجي لمدارسه العربية القدية ومذاهبه الحديثة. راجع: النص وآليات الفهم في علوم القرآن: دراسة في ضوء التأويليات المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013. أخلاقيات التأويل: من أنطولوجيا النص إلى أنطولوجيا الفهم، دار الفاصلة للنشر، طنجة. 2019.كما أشرف بالاشتراك مع أساتذة آخرين على إصدار الأعمال المحكمة لمؤتمر «في الحاجة إلى التأويل» (2018)، وأعمال مؤتمر:»التأويليات وعلوم النص» (2019)، وأعمال ملتقى الباحثين في مراكز دراسات الدكتوراه بالمغرب والعالم العربي حول: «التأويل بين الفلسفة والأدب» (2019)، ثم أعمال مؤتمر:» التأويليات المغربية ومشاغلها النقدية والفلسفية المعاصرة»، 2025. وغيرها.
5. ينظر: مَنْهَج السّياق في فهم النّص، نشر كِتاب الأمّة، وزارة أوقاف قَطَر، 2006م. الخطاب القُرآني ومَناهج التأويل، نشر الرابطة المحمّديّة لعُلَماء المغرب، 2013. نحوَ قراءَةٍ نصّيّة في بَلاغة القُرآن والحَديث، نشر كتاب الأمّة، ع154، السنة33، ربيع الأول 1434هـ، يناير2013م. بلاغة التضاد في بناء الخطاب، قضايا ونماذج، دار كنوز، عمان، 2022. وغيرها.

في اختلافها ومرونتها، لأنها لا تشكك في الأصول، وإنما تجتهد وفق ضوابط معينة لبناء الأحكام، وترجيح الفهوم، وسن القوانين، أو إصدار الأحكام القضائية.

وتندرج ضمن هذا التخصص التأويلي كل الأعمال التفسيرية التي جعلت الخطاب الديني موضوعا لها، وهي تستعصي على الضبط والإحصاء، منها تفاسير القرآن الكريم الجديدة. والدراسات الفقهية، والكتب، والمجلات الصادرة في موضوع التأويل من قِبل وزارة الأوقاف، والرابطة المحمدية للعلماء [1] التي تُصدر عددا هاما من المجلات المحكمة التي تعنى بقضايا التأويل مثل: مجلة «التأويل»، و«الترتيل»، و«فقه اللسان العربي»، و«الدليل»، و«المجلة الفقهية»، ومجلة «لسان المحدِّث»... ولا ننسى كذلك البرامج العلمية التفسيرية والفقهية والتأويلية والصوفية التي تقدمها قناة السادسة للقرآن الكريم، وإذاعة محمد السادس للقرآن الكريم، فهي محفل حقيقي للتأويلية الدينية الحية المتفاعلة مع الواقع المغربي، كما تروم تقريب المعاني الدينية والروحية من المشاهدين والمستمعين.

وهناك اتجاهات تأويلية جديدة لم تعط ما تستحق من العناية، ولا تُذكر عند الكلام عن التأويليات بالمغرب، ونقصد بها الأعمال الأكاديمية المنجزة بالجامعات المغربية في شعب الدراسات الإسلامية والشريعة في الفقه والتشريع والقانون وتحقيق النصوص الدينية وضبطها ودراستها وفهمها، مثل ما أنجزه قطب الريسوني في كتابه: «النص القرآني من تهافت القراءة إلى أفق التدبر» [2]، بضبط قواعد التفسير. وكذا أعمال أحمد الريسوني في المقاصد، مثل كتاب: «نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي» [3]، و«نظرية التقريب والتغليب وتطبيقاتها في العلوم الإسلامية»، و«مدخل إلى مقاصد الشريعة» و«الفكر المقاصدي قواعده وفوائده» وغيرها. وأعمال محمد الروگي، سواء المنشورة ورقيا مثل: «نظرية التقعيد الفقهي وأثرها في اختلاف الفقهاء»[4]، أو المنشورة تلفزيا وإذاعيا وهي شروح وتأويلات لمتون علمية مالكية ومنظومات فلسفية وشعرية. وكذا تأويلات مصطفى البويحياوي على قناة محمد السادس، كرسي الإمام ابن عطية في التفسير، وهو من الكراسي

1. راجع صفحة المجلات بموقع الرابطة: https: / /www.arrabita.ma/
2. الريسوني قطب، النص القرآني من تهافت القراءة إلى أفق التدبر، منشورات وزارة الأوقاف المغربية، ط1، 2010م.
3. الريسوني أحمد، نظرية التقريب والتغليب وتطبيقها في العلوم الإسلامية، دار الكلمة للنشر، مصر، 1997. نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1995. مدخل إلى مقاصد الشريعة. دار الكلمة للنشر، مصر،2016. الفكر المقاصدي قواعده وفوائده، منشورات الزمن، الرباط، 1999.
4. الروكَي محمد، نظرية التقعيد الفقهي وأثرها في اختلاف الفقهاء، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1994.

العلمية التي تشرف عليها وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، يقدم خلاله تفسيرات عميقة للخطاب القرآني تجمع بين الرصانة العلمية والعمق الروحي. وله أعمال جليلة مطبوعة [1].

وحسبي أن أنبه إلى هذا الفرع الكبير من بحر التأويليات المغربية المعاصرة بتقديم نماذج منها، حتى لا يُكتفى عند الحديث عن التأويليات المغربية بالاتجاهات التأويلية الأدبية والفلسفية، لأننا نوشك أن نطمس جانبا مشرقا من الفكر التأويلي المغربي، وهو أكثر انتشارا وأثرا وحضورا في المشهد العلمي والإعلامي الديني بالمغرب، وفي تشكيل الوعي التأويلي الحديث، فله من الأثر والحضور أقوى مما لغيره من التأويليات.

في المجال الأنثروبولوجي: يمكن الحديث تمثيلا عن مجموع التأويليات التي قام بها دارسون أجانب أو مستشرقون استقروا في البلاد المغربية، أو قام بها باحثون مغاربة كما عند حسن رشيق [2]، وهي دراسات لفهم الحس المشترك، والبنى العقلية والاجتماعية والدينية للإنسان المغربي ونظرته إلى الكون، والتصورات التي تتحكم في ثقافته وسلوكه.

تأويلية القانون: تأويلية الدساتير وبنودها والقانون المعمول به في مجال القضاء والأسرة مثلا، ومن ذلك نشاط التأويلات التي نسمعها عن آيات الإرث. وهكذا يحق لكل من تعلق خطابه بالبحث عن المعنى وقصديات النص وسعى إلى فهمها، أن يَعُد نفسه جزءا من حركات تأويلية ثقافية عامة، بينها مشتركات وتقاطعات، ولكن كذلك اختلافات وتناقضات وتعارضات. ولا يصمد إلا ما قام على الفهم العلمي الصحيح وشهدت له القرائن والدلائل بالصحة أو المقبولية.

التأويليات المعرفية: وهي مجموع الأعمال المعرفية التي تعتمد على السيرورات الذهنية لدراسة الخطاب البلاغي والتفسيري والنقدي، وتعتمد مفاهيم متعددة من قبيل: الانتباه، والإدراك، وعمل الذاكرة، والإسقاطات الخرائطية، والدمج التصوري، والتنشيط، والاسترجاع، والترميز، والتبئير، والنسق التصوري، والعمليات الميتا-معرفية، والمناطق التصورية، والفضاءات الذهنية، والسيرورات التصورية، والنسق الانتباهي، والمقْوَلة،

1. مثل: روض الإلهيات من خلال مقاطع الجلالة في الآي البينات، جمع: محمد قاسمي السجلماسي، منشورات البشير بن عطية، 2021 . وجهة القاصد لاستشراف أفق المقاصد، منشورات البشير بن عطية، 021. وغيرهما من أعماله النفيسة المنشورة إعلاميا بالصورة والصوت، مثل تأويله الموسع لسورة الفاتحة الكريمة، وكذا تأويلاته البديعة لحِكم ابن عطاء الله السكندراني الشهيرة.
2. ينظر كتبه الآتية: القريب والبعيد: قرن من الأنثروبولوجيا بالمغرب، ترجمة: حسن الطالب، المركز الثقافي للكتاب، البيضاء، 2016. ثم مديح الهويات المرِنة، ملتقى الطرق (المغرب)، ترجمة: حسن الطالب، 2020. وغيرها.

وانتظام العالم في الذهن، والأطر، والطِّرازات، والجِشطلت... وغيرها من المصطلحات الدقيقة في العلوم المعرفية واللسانيات الإدراكية. ويدخل في هذا ما أُنجز في علم البلاغة الجديد من أعمال قائمة على فلسفة الذهن وعلم النفس المعرفي واللسانيات العصبية والمعرفية[1]، ويمكن التمثيل لذلك بترجمات نظرية الاستعارة التصورية، ونظرية المزج، والخرائط الذهنية، وتطبيق تصوراتها من قبل الباحثين والدارسين المغاربة.

كما تعلقت الانشغالات التأويلية المغربية المعاصرة بهموم الفهم وإشكالاته، وتجلت في إصدار كتب فردية وأخرى جماعية قيمة، ومجلات مختصة بعلوم النص والسميائيات والتأويل، وإنشاء مختبرات أكاديمية تهتم بالفهم والتأويل وقضايا المعنى، ومراكز بحث عليا تعنى بدراسات الخطابات التأويلية العربية والغربية قديمة وحديثة، وأعمال مؤتمرات وندوات في التأويل وتحليل الخطاب. وأبحاث تربوية في قراءة النص الأدبي ومنهجية دراسته [2]. وكل الدراسات التي جعلت مقصدها بناء المعاني والقصديات وتحقيق الفهوم وربط الخطاب بمرجعياته النفسية والدينية والثقافية والاجتماعية [3]. ولذلك فهي أعلق بالتأويليات الإنسانية التي تفسر ظاهرة أو خطابا أو علامة انطلاقا من مراجع علم من العلوم الإنسانية المشيدة لذلك الغرض.

التّأويليات الجديدة: ولِنَزْع فتيل الغرابة عن صفة الجِدة، وتبيين جهة الادعاء فيها، يتجه رفْعُ اللَّبس إلى بيان عملها المطرد على تجديد الرؤية الفلسفية التي حكمت التأويليات العربية المعاصرة في تبعيتها الشاملة للأنموذج التأويلي العربي الموروث، أو تقليدها

1. لايكوف جورج، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ترجمة: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2005. لايكوف جورج وجونسون مارك، الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، ترجمة، عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016. لايكوف وجونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط2، 2009.

2. وهذه نماذج من هذه الأعمال:
- بوبكري محمد، قضايا تربوية، السلسة البيداغوجية (20)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.1، 2003م.
- حمود محمد، مكونات القراءة المنهجية: المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (د. ط)، 1998م.
- حمود محمد، تدريس الأدب: استراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1993م.
- فرشوخ أحمد، تجديد درس الأدب، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 2005م.
- كلموني عبد الرحيم، مدخل إلى القراءة المنهجية للنصوص: من أجل كفايات قرائية بالتعليم الثانوي، منشورات صدى التضامن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2006م.

3. هناك أعمال نقدية كثيرة ذات قيمة تأويلية عالية في النقد الروائي والقصصي والشعري، أصدرها باحثون مغاربة، يضيق المجال عن ذكرها هنا وقد صدرت خلال العقود الثلاثة الأخيرة. وتحمل قيمة مضافة نوعية للتأويليات السردية والشعرية.

للنماذج التأويلية الغربية، وعَملها النسقي على بناء رؤية تأويلية تجمع بين مقومات المنهج التأويلي «العالِم» والمقصديات الوجودية المآلية. فضلا عن توسيع مجال اشتغالها بفهم الخطاب المسطور وخطاب الرقميات والوجوديات، ومحاولة تشييد استراتيجيات تأويلية متناغمة الأدوات والخطوات الإجرائية.

أفضت الأعمال التي حررتُ في مجال التأويلية العربية [1] إلى فلسفة المآلات واقتراح «أنموذجُ تناغُم الخطاب والوجود»، وهو امتدادٌ لمسارٍ معرفي ومِنهاجي مُنتظِم الحلقات ضِمن التَّأويلياتِ الجديدة، ونَظرياتِ تحليل الخطاب، تشده أطروحَةٌ جامعةَ عن بلاغةِ الوجود بالخطاب، وحدودِ تناغُمه مع مُقتضياتِ الوجود الدَّال، وقوانينِ التأويل وضوابِطه.

ولا أحتاج التذكير بأن ما تضمنَتْه المصنفات المشار إليها هو محاولات تنظيرية متجددة للإسهام في بناء هُويةِ التَّأويليةِ العربية المعاصرة من منظورِ علوم فهمِ الخطابِ، وفلسفة تناغمِ التأويلاتِ مع حقيقة الوجود. تستمِدُّ تلك المقترحات بعضَ عناصرِها من أُصولٍ عَربيةٍ إسلاَميةٍ، أو مرجعيات غَرْبيةٍ حَديثة ومُعاصرة، وقد عملتُ فيها على تشييد «نماذجَ» متآنسة في تحليل الخطابات، يسعى كلٍ منها لحل مشكلة تأويلية من طبيعة مختلفة تمتد في أصناف متباينة من الخطابات، بدْءا بـ «أُنموذَج» التَّسانُد والتَّطالب في كتاب «التأويلية العربية نحو أنموذج تساندي لفهم الخطابات» 2010 وكتاب «صِناعَة الخِطاب: البُنى العَميقَة للتَّأْويلِيَّة القُرآنِيَّة» 2015. ثم «الأنموذج التقابلي» في كتاب «تقابلات النص وبلاغة الخطاب»، وكتاب «نظرية التأويل التقابلي: مُقَدِّماتٌ لِمَعْرِفَةٍ بَديلَةٍ بالنَّصِّ والخِطاب» 2013، وكتاب «البُنَى التَّقابُلِيَّة: خَرائِطُ جَديدَةٌ لتَحْليل الخِطاب» 2015. وبعدهما «أنموذج» تأويليةِ الأنْوالِ في «البُنى الاستعارية» 2017، فأنموذج «التناغم» في مُصنَّف «كيف نبني العالَم بالخطاب؟» 2021، وكتاب: «البلاغة الكبرى: نحو نظرية وجودية لصناعة الخطاب وتأويله» 2022، في ثلاثة أجزاء: «القارئ البليغ»، و«البلاغة والوجود»، و«الوجود بالخطاب». وهي أعمال تحمل اجتهادات تنظيرية لتحليل الخطاب تجمع بين الاقتراح المنهجي والتطبيق النصي.

وقد تعززت تلك المقترحات برؤية تركيبية جامعة في: و«التَّأويلِيَّاتُ الجَديدَةُ: من مَناطِ الحُدود إلى بِساطِ الوُجود» 2023، وفي «نظرية الأدب القاصد» 2024، و«النظرية الأبية

1. لم أشأ أن أتطرق لهذا دفعا لأي انزعاج أو إحراج من الحديث عن منجز ذاتي. غير أن مُراجعي المقال لاحظوا تغييبه القصدي، فألحوا على التذكير به لما فيه من الفائدة للقارئ المهتم. فهذا من باب العلم النسبي الواجب الإخبار به ولو أمام مرايا مُقعَّرة، لا من باب الوقوف غير المجدي على أمام مرايا جوفاء أو محدَّبة.

الممكنة»[1]، و«تأويليات الخطاب»[2]، وهي أعمال تحمل مقترحات تأويلية فلسفية جديرة بالتأمل والمحاورة حول طبيعة الأدب المناغِم لفلسفة تأويلية المآلات.

التأويلية المختصة بالمغرب: المنجزات والممكنات

لا يسمح المقام بتعداد خصائص النماذج المذكورة، ونأمل ألا نكون قد أدخلنا بعضها قسرا ضمن التأويليات، فالمعايير المقترحة والتصور النظري للنمذجة ما يزال في طور البناء والاختبار. ولكن قراءاتي لما تأتى لي الاطلاع عليه بتأن، سمح لي بالخلوص إلى أن منجزات الاجتهادات التأويلية المغربية المعاصرة في مجالات الفلسفة والأدب والنقد والتاريخ، حققت مكاسب هامة، أبرزُها:

1. التمكن من تقريب النظريات والمناهج القرائية والتأويلية والنظريات الغربية إلى القارئ العربي والمغربي تحديدا.
2. الحرص على صياغة المبادئ والقوانين العاصمة من الهذيان التأويلي وإدخال الممارسة التأويلية في حيز أهل الاختصاص.
3. الدخول الجريء إلى مسارات المثاقفة والتفاعل والاستعارة، والمماثلة والتقييس، وتظهر معالمه في الاطلاع العميق الفاعل والمتفاعل مع النماذج الفلسفية والتأويلية الغربية، ونظريات الفهم وبناء المعنى.
4. الحرص على تعريب الفكر التأويلي الغربي وتحويله إلى فضاء التلقي العربي، عبر الترجمة والكتاب والمحاضرة الجامعية والمقال المنشور والتطبيق على النصوص العربية. وهناك أعمال كثيرة تستحق الذِّكر والتداول قُدمت في مجال النقد الأدبي والبلاغة والفكر الفلسفي ونظرية التأويل والسِّميائيات التأويلية، ونظريات التلقي، والسرديات التأويلية، وتحليل الخطاب وغيرها.
5. تجريب المقترحات النظرية التأويلية الغربية وتطبيقها على متون عربية قديمة وحديثة باستعارة أدواتها، أو إعادة بنائها. أو استعارة روح المناهج القرائية الغربية دون التفصيل في استعراض تلك الأدوات مثل تأويلية عبد الفتاح كيليطو فهو ينجز تجربته التأويلية المستقصية دون قيود أو حدود منهجية. وقد وُفِّق في ذلك إلى حد

1. عن دار كنوز المعرفة، عمان، 2025.
2. نفسه.

بعيد وإن طغى على أعماله العناية بنزعة أدبية شكلانية في الأدب العربي القديم، مأسورة بسحر تأثيره وجمال بلاغته وبيانه، فلم يُعْن بما يكون به الأدب رسالة وجودية إيمانية، وكأن الأدب غاية فنية بلاغية لا غاية فوقها، ولا رسالة لصاحبها في بناء معاني الحياة ومعاني حقيقة الوجود. فمن كانت عنايته بالأدب وفنونه وجد ضالته في أعماله الأنيقة، ومن كانت تحركه رؤية أخرى للأدب ونقده وتلقيه ووظيفته مثل تلك التي تكلمتُ عنها في ثلاثية البلاغة الكبرى، فسيجد بُغيته في تأويليات كونية أخرى أوسع وأبلغ.

6. استفادت تأويلية الأدب القاصد ونظرية البلاغة الكبرى من هذا التراكم التأويلي القديم والحديث وعملت على تشييد نماذج تأويلية منضدة نظريا ومطبقة عمليا وتجريبيا -لم تجد بعد العناية العلمية الكافية والمحاورة النقدية الشافية- مثل التأويلية الوجودية التي شيدتُ معالمها في البلاغة الكبرى، ونظرية الأدب القاصد[1]. وهي تأويلية وجودية قاصدة جامعة تراهن على رأب الصدع بين التأويلية الدينية المعتدلة والتأويلية الأدبية الجديدة.

7. تفردت التأويليات المغربية بتنوع جغرافيات المعارف والتخصصات: دينية وأدبية وفلسفية ولسانية وعلمية وقانونية وأنثروبولوجية، وبالثراء والتنامي، والاعتدال التصوري، وحس التعايش الجمعي، وقبول الاختلاف، والحوارية النقدية المنتجة، بعيدا عن التنابذ والصراعات الإقصائية القاتلة [2].

8. القدرة على التأثير في القارئ العربي بالمشرق والمغرب، وقيادة تجربة تأويلية أُسها البحث الجاد، والحوار البناء، والتعاون المعرفي من أجل بناء وجود معرفي خصب وثري ومنفتح، يقبل التصحيح والتصويب والتجديد والاختلاف في مقتضياته.

1. ينظر في المقترحات الآتية:
- كيف نبني العالَم بالخطاب؟ ضفاف، بيروت، الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2021.
- القارئ البليغ، المسار المسلوك والأفق المنتظر، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2022.
- البلاغة والوجود، إبدالات مرجعية لصناعة الخطاب ونقده، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2022.
- الوجود بالخطاب، تنزيل الإبدال في نظرية الأدب الدّال، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2022.
- نظرية الأدب القاصد، كتاب في خطاب الإبدالات وتأويلية المآلات، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2024.
- التأويليات الجديدة، من مناط الحدود إلى بساط الوجود، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2023.

2. وهذا مطابق لما سبقت إليه الورقة المرجعية لمؤتمر التأويليات المغربية ومشاغلها النقدية والفلسفية المعاصرة، مختبر التأويليات، جامعة عبد الملك السعدي، تطوان، 2024.

9. بناء تأويليات فلسفية رفيعة القدر، خصبة مؤسَّسة منطقيا ومنهجيا ورؤيويا، وذات طابع فلسفي مرجعي قوي يمكن الاستئناس بها وجعلها سندا فلسفيا لبناء نماذج تأويلية نقدية شأن أعمال طه عبد الرحمن ذات النزوع المنطقي الروحي الإيماني القاصد. وهي -في تقديري- أعلق التأويليات بالروح العربية الإسلامية في تطلعاتها الفلسفية والإيمانية والاعتقادية والكونية. وعلى منوالها يمكن صوغ نماذج لتأويليات فرعية مختصة، مع القيام بالتطويرات الضرورية والتعديلات المناسبة.

وسيكون مفيدا للدراسات التأويلية لاحقا أن تنصت لبعض الملحوظات النقدية، نذكرها ليس على سبيل التعميم والإجمال، وإنما تخصيصا وتعيينا. عسى أن تكون مدخلا لبناء تصورات تأويلية عالمة ومجددة، منها:

أولا: الانحصار في الدراسات التحليلية لموضوعاتها، والانتهاء إلى حُزم من المبادئ الشكلية والمنهاجية، ومجموعة من الآليات والمفاهيم لم تجد بعد من يطورها ويعمل بمقتضياتها مثل أعمال محمد مفتاح في التأويل وتحليل الخطاب، ورغم قوتها الكامنة في استخلاصها من النظريات الغربية والمناهج النقدية، وعلوم تحليل الخطاب، ومن الإرث التأويلي والبلاغي العربي القديم، غير أنها -وهذا حُكم يقبل المطارحة- لم تنتج تأويلات دقيقة وفعالة تؤثر على الحس النقدي المشترك وعلى استراتيجيات قراءة النصوص وتذوقها في المدرسة والجامعة.

ثانيا: الإغراق في انتهاج مسارات التأويليات الغربية في مرجعياتها ولغتها ومفاهيمها البعيدة عن روح المجتمعات العربية التي استعيرت لها، فتعرضت بذلك للنقد والنبذ والنقض، باتباع المسارات العقلانية الغربية في البناء والدراسة والاقتراح، والابتعاد غير المقصود عن الروح الميتافيزيقية والدينية للمجتمعات العربية، فكانت النتيجة هي حالة من الاغتراب المنهجي والأداتي، مع إضافة عوائق تأويلية وثقافية ومرجعية جديدة إلى عوائق سابقة.

ثالثا: محدودية التأثير في الواقع الحياتي، بسبب العجز عن الجمع بين روحانية المعنى والتعلق بالمقومات الثقافية والدينية، مما جعل تلك التأويليات منعزلة في فضاءات معرفية أكاديمية موسمية ضيقة لا تعرفها إلا الفئة المختصة بالمساءلة والطلب.

رابعا: نزوع بعض المناهج التأويلية المستعارة إلى التشكيك في وثيقة النص، والاحتفاء

بأسبقية العقل على النص، أو إعلاء سلطة الواقع، ومحاولة نزع القداسة عن النصوص الشرعية.[1]

خامسا: تحتاج التأويليات المغربية المعاصرة رؤية فلسفية موجِّهة، ونزعة علمية هادفة تتجه إلى الاقتراح والبناء، ودخول المغامرة التنظيرية المتناغمة مع حاجيات التأويلية الكونية المعاصرة في رهاناتها وأهدافها وتعلقها بعوالم الغيب والشهادة. فمن معاني الكونية الانتماء إلى الدين والإيمان بحقائق الوجود على الغالب. وبعد ذلك لا مانع من طلب بناء العقل التأويلي الكوني.

سادسا: حادت الكثير من التأويليات الحديثة ذات النزوع الأدبي خاصة عن ربط التأويل بالمعنى الإيماني الوجودي الذي ظلت التأويلية الدينية متعلقة به حريصة عليه تردده وتجدده. ولذلك آلت التأويلية الأدبية إلى الانكفاء على ذاتها، لأنها لم تطرق باب الميتافيزيقا الإيمانية وحقيقة تعلق الإنسان بها بعيدا عن الأدب، فابتعد عنها أغلب القراء عندما لم يجدوا فيها ما يروي نفوسهم الظمأى إلى حقائق الغيب والمعنى الميتافزيقي للروح والنفس والمآل.

سابعا: هيمنة منظور تعلق التأويلية بالمغرب بالدراسات التأويلية الأدبية والفلسفية والسميائية، وتغيب جوانب جليلة القدر من معالم هذه التأويليات في الدراسات الفقهية والدينية مع حضورها القوي في الثقافة المغربية السائدة، وفي الإعلام الرسمي، والممارسة الدينية اليومية للمغاربة.

ثامنا: هيمنة التعالي الفكري والفلسفي، وتكريس اتجاهات تأويلية بعينها، وأسماء كُتاب مشهورين قد لا تكون لهم تأويلية قائمة بالمعنى الحق. ويتم إدراجهم بألوان من التمحل والافتعال والتعويم. وهذا ما يستدعي إقامة فلسفة نقدية تأويلية قائمة على منهج نقدي ذي معايير علمية. وذاك بعض ما نطمح إليه.

تاسعا: الوقوع في التيه الإيديولوجي يمينا ويسارا، وهو أكبر المخاطر التي تهدد الاشتغال بالتأويل أو بالنقد التأويلي. والحق أن التأويليات لا تسلم بالكامل من أهواء الانتماء، وبسط الميول الفكرية والمذهبية والدينية. غير أن تحصين هذا الحقل المعرفي

1. راجع: طارق حجي، القراءات الحداثية للقرآن؛ تحليل لسياقات النشأة ونقد لأُسس الاشتغال، مركز تفسير للدراسات القرآنية، 2022. وراجع كذلك محمد مصطفوي، أساسيات المنهج والخطاب في درس القرآن وتفسيره، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، ط1، 2009.

يقتضي بيان ما يرقى بأفعال التأويل نحو مدارج التأويلية العالمة، وما يلقي به في دركات الإيديولوجيا والادعاءات المتطرفة.

أفق النمذجة: مقترحات وإبدالات

بعد هذا، هل بوسعنا الحديث عن بناء تأويليات جديدة «عالمة» تتميز بالدقة العلمية والصرامة المنهجية، وتواكب المتغيرات الجديدة في أنساق التواصل وأشكال الخطاب؟ وكيف يمكن أن نوفق بين ذخائر التراث التأويلي العربي الإسلامي وما قدمه من منجزات تتعلق بقوانين التأويل، وما تضمنته من مبادئ الانفتاح، والتعدد، والتجويز، والترجيح، والتطالب، والتكامل، والنسقية، والتناغم، ومعايير التأويلية البليغة نظرا وعملا، وبين ما تقترحه التأويليات الغربية من مبادئ واجتهادات جديرة بالاستفادة منها؟

ثم ما موقع التأويليات «الجديدة» في هذا الزخم العلمي والمنهجي والإبستمولوجي؟ وهل يمكن أن ننخرط في اقتراح إبدالات جديدة لتحليل الخطابات وتأويلها تأويلا مقبولا متماسكا ومقنعا، إبدالات تأويلية معرفية أو بلاغية أو رقمية مضبوطة المفاهيم، واضحة الرؤية والمنهج، تُسْهم في تعزيز الفكر التأويلي المعاصر، وتنتصر لقيم الاعتدال والإنصاف التأويلي، وتراهن على مقامات «الوجود البليغ»؟

تبعا لهذا وذاك، ما هي المعايير النقدية والعلمية التي يمكن الاستئناس بها للقول بأن هذه المقترحات الفلسفية أو النقدية أو التفسيرية أو الأنثروبولوجية تستحق أن توسم بعبارة: «هذا كتاب في «فلسفة التأويل»، أو «في علوم التأويل» أو «في مناهج التأويل» أو «نظرية التأويل» أو «نقد التأويل»؛ ويستتبع ذلك أننا نستطيع أن نحدد موضوع الدراسات التأويلية، القابلة للتأمل والفهم والتحليل والاستنتاج والخروج بحكم مقنع عنها، أو تصور واضح عن إسهامها في التجربة التأويلية المعاصرة.

مبادئ وكليات:

ليس الغرض التضييق على الأعمال والمنجزات ذات الاتجاه التأويلي بالحسم في تعلقها بالتأويل أو إبعادها من حقله، أو طرد المؤولين من بهجة حدائق المعاني، بل الهدف العلمي هو توسيع مجال الارتباط الحاصل والممكن بين التأويليات وتخصصات معرفية مجاورة لها. ومن شأن هذا أن يعيد الريادة لعلوم التأويل، ويظهر قوتها وشساعة مجال عملها، كما من شأنه أن يطور معرفة نقدية بالاشتغال التأويلي.

يحتاج بناء أنموذج مرجعي لتقويم الأعمال التأويلية مجموعةً من المبادئ والكليات، يمكن صياغتها على النحو الآتي، آملا التوفق فيما بعد إلى استكمال ما قد يعتريها من نقص:

أولا: ليس للتأويليات موضوع واحد، بل موضوعات شتى مثل التأويلية الدينية، والتأويلية الأدبية، والتأويلية القانونية والتأويلية الفلسفية، والتأويلية الرقمية، والتأويلية المعرفية، والتأويلية العلمية، والتأويلية الأنثروبولوجية... بل يمكن الحديث عن التأويليات الجمهورية اليومية القائمة على التخمين والعفوية والتنبؤ والتقويل والتحويل والتبديل شأن تلك التي تطالعنا على المواقع الرقمية وفي حوارات العوام من الناس. وهذه ليست موضوعا للنظر والتأمل في هذه الدراسة.

ثانيا: كل موضوع للفهم يحتاج علمَ تأويل، وعلما واسعا بطبيعة النص أو الخطاب الذي يحمله. ومن لا علم له بالنص/ الخطاب وقواعد للخطاب المؤَوَّل لا يحق له أن يؤَوِّل. كما أن هناك قواعد تحكم المقبِل على التأويل أو قواعد لفعل التأويل، ومستلزمات للمؤَوِّل واشتراطات وآداب. وما يقبل التأويل وما لا يقبله. ثم قواعد لمن يتلقى التأويل ويتفهمه ويحاوره ويتبينه. فكيف لمن لا علم له بعلم التأويل ومناهجه، ولا بعلم النص أن يدعي الانتماء إلى التأويليين؟

ثالثا: كل علم تأويل يحتاج نظريةً عامة للمعنى يشتغل بموجبها ذلك العلم.

رابعا: كل نظرية للمعنى تحتاج فلسفة مُناغمة لها، ورؤية للكون والإنسان والعالم والحقيقة والكينونة والمقصد الوجودي.

خامسا: في التأويلية الدينية يُشترط توقير مقام الخطاب الرباني، بتحصيل صلاح الاعتقاد، والتقوى في السر والعلن، والتبحر في علوم التأويل، وعلوم القرآن [1]. أما المؤَول الأدبي أو التاريخي فلا يشترط فيه صلاح العقيدة ولا التقوى ولا التوقير مما يُطلب في المفسر، ولكن الانضباط إلى علوم الفهم ومقبوليته وانسجامه، وصحته، والقدرة على التدليل على المعاني المستخرجة. وتدعو نظرية التأويل القاصد [2]–وفق مبادئها وتصوراتها وخلفياتها– إلى اعتماد مبدإ الإحسان في التأويل، والسداد في القصد تناسبا مع رؤيتها للخطاب البَنَّاء الهادف في النقد والدراسة.

1. يُنظر شروط المفسر عند علماء تفسير القرآن، ينظر السيوطي: التحبير في علم التفسير، والإتقان في علوم القرآن. والبرهان للزركشي.
2. يُنظر ما ذكرتُه في نظرية الأدب القاصد، م.م.

سادسا: التأويلية الدينية الغربية مختلفة عن التأويلية العربية الإسلامية في فلسفتها ورهاناتها وعلاقة التهيب أو التقديس التي تربطها بالنص الديني، فقد يعامل المُؤَول معاني «العهد القديم» أو« العهد الجديد» كما يعامَلُ النصَّ الأدبي، بغض النظر عن قدسيته، ولعل التحريفات التي طالت الكتاب المقدس زادت من جرأة التأويل المفرط والمفتوح على كل الاحتمالات والمناهج والأدوات اللسانية والسِّميائية.

سابعا: كل خطاب يُتَّخَذ موضوعا للتأويل لا بد أن يتعلق عند تأويله بالعلوم التي اختصت به، فهي علومه وهي السبيل إلى تأويله تأويلا عالِما. وقد اتبع بعض التأويليين «الحداثيين» التأويلياتِ الغربيةَ في تعاملها مع الكتاب المقدس، فأسرفوا في إعمال المناهج اللسانية والسميائية والأنثروبولوجية، وأزالوا عن الخطاب القرآني طابعه القدسي وما يستحقه من التوقير الإيماني والروحي، فأبعدوا كل ما له تعلق بالجوانب الغيبية والعقدية والمآلية.

ثامنا: كل تأويلية هي إسهام في بناء روح الأمة وفكرها انطلاقا مما لديها من خطابات ونصوص، وما تملك من عقول مجتهدة لتحويل معاني الخطابات إلى حياة فعلية قائمة.

تاسعا: كل ما يصلح في رسم مسارات التأويلية الغربية قد لا يصلح في رسم خريطة التأويلية العربية الإسلامية ومساراتها وخصائصها ومميزاتها الروحية والعقدية الأخرى. هناك تقاطعات بلا ريب لكن هناك اختلافات مرجعية عميقة لا يمكن التغاضي عنها.

عاشرا: تعمل كل تأويلية هادفة على محاولة تجسيد روح الخطابات والنصوص في الواقع الملموس. ولم تقم التأويليات الغربية القديمة والحديثة إلا بهدف بناء الروح الإيمانية الذاتية أو القومية، ودليل ذلك ما عرفته من اجتهادات منهجية وفلسفية. ولذلك ينبغي الأنس بهذا الرهان في تشييد فلسفات تأويلية معاصرة.

في النمذجة والنمذجة التأويلية:

يقوم «النموذج» في العلوم الحقة بصلة الوصل بين المعطيات التجريبية وتأويلها تأويلا نظريا، وليس من أهداف هذا العمل الخوض في فلسفة النماذج الرياضية والفزيائية، وإنما بيان الانتقال المرن والموسع للنموذج في العلوم الإنسانية. إن تفعيل «النمذجة التأويلية» على الخطابات التي موضوعها الفهم وما يتصل به نظريا وفلسفيا وإجرائيا، و أو تطبيقا هو مشروع بحث في المتغيرات الواقعية لتلك الخطابات انطلاقا من مجموعة من الثوابت

المرجعية أُسُّها الصرامة العلمية والانسجام والوجاهة والاكتمال [1]. مع غض الطرف عن تعقيدات فلسفة النموذج الموحد في العلوم الدقيقة، فإن ذلك من المحالات في علوم الروح.

ومع ذلك، فإننا نؤمن بطابع اللاتخصص الذي يتصف به»النموذج» في قدرته على التحول من علم إلى علم، وبالأخص من العلوم الدقيقة إلى العلوم الإنسانية، فهو من المفاهيم المترحلة بين التخصصات المعرفية. وقد تعلق أول الأمر بالقالب الذي توضع فيه مواد قابلة للملء وتشكيل طرازات مادية، فهو يسمح بإعادة الإنتاج المنمَّط، ثم تحولت وظيفته الاستعارية في مجال العلم فأصبح له إسهام في بناء نظريات جديدة أقوى من نظريات موجودة، أو يعمل على مراقبة صلاحية تلك النظريات كما في الفيزياء [2]. ونأمل أن نصير إلى بعض هذه المطامح التي تحققت في المجال العلمي لأن من شأن ذلك أن يقوي نظريات الفهم والتأويل.

لا نقصد بالنموذج إذًا معناه العلمي الصارم الذي يعني البحث عن تعبير مبسط للطبيعة في تعقيداتها من جهة التركيب والحركة، وإنما المقصود مجموعة من المعايير العامة والنوعية التي تشكل قالبا مثاليا تقاس عليه مجموعة من الأمثلة الفعلية، المنتمية إلى حقل الإنتاج الفلسفي أو التأويلي أو البلاغي أو التفسيري، وهو المعنى القريب من أصل «النموذج» في الهندسة، أي «القياس الاعتباطي المستعمل لتحديد علاقات النسب بين أجزاء معمار هندسي» [3]؛ فيغدو النموذج مرجعا مثاليا أو مثلا أعلى من القياسات والمعايير المتفق حولها، إنه طراز فلسفي تصوري يضم مجموعة من القياسات ويعين على التصنيف والحكم.

معايير النمذجة

إذا فُهِمت المبادئُ المذكورة، يمكن تقديم مقترحات معيارية لتقويم المنجزات التي يجوز أن نسميها «مشاريع» علمية تأويلية قابلة للحياة والعطاء والتنامي، لأنها من تربة فكر محليٍ بلسان عربي أو غير عربي يمكنه أن يسهم في الفكر التأويلي الإنساني. ويحتاج ذلك معرفةً نقدية إبستيمية، ومعرفة بفلسفة النظرية في الفكر والعلوم الإنسانية، ومعايير بناء

1. يُنظر: ميشال أرمات، معرف النموذج في العلوم الاجتماعية: دلالات قديمة وجديدة، ضمن مقالات في النمذجة وفلسفة العلوم، الجزء 2، ترجمة: هدى كافي ومن معها، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2012، نفسه، ص69.
2. ميشال باتي، ملاحظات حول النماذج والنمذجة، ضمن مقالات في النمذجة وفلسفة العلوم، الجزء2، م.م، ص155.
3. م. أرمات، م.م، ص31.

الإبدالات المعرفية. ومن ثمة يلزم استحضار مفهوم بناء «النظرية»، ومفهوم «الأنموذج التأويلي»[1]، ومستلزمات صناعة «الإبدال التأويلي»، وتشييد «الأنموذج الفلسفي» الملائم، أملا في بلوغ هذا الأفق المعرفي، وتمهيدا للدخول بالفكر التأويلي العربي الإسلامي -والمغربي تحديدا- مجال الاقتراح المؤطَّر بفلسفة العلوم ونظرية المعرفة. علما أن القوانين في كل صناعة هي أقاويل كلية جامعة تندرج تحت كل واحد منها أشياء كثيرة مما تشتمل عليه تلك الصناعة[2]. وبعد ذلك يتم تجريب الافتراضات وإثبات صحتها، فذاك ما يُحوِّل الفرضيةَ إلى قانون، أو كليات عامة.

وباختصار، يمكن توصيف التأويليات أو الخطابات التي جعلت الفهم مقصدها وفق معايير «نمذجة عليا» عامة و«نمذجة دنيا» أو خاصة كما يأتي[3]:

أ. معيار تملُّك فلسفة مرجعية تأويلية متماسكة تقدم رؤية قائمة على الادعاء، مع توقع الاعتراضات المحتملة، وإعداد البراهين لمدافعتها.

ب. معيار الأصالة والجِدة في البناء المعرفي، فلا تكون أدوات التأويلية المعتمدة مستعارة من نظرية أو مجموعة نظريات سابقة، أو مناهج مبنية شرقا أو غربا.

ح. معيار البناء النظري المجرد المستخلص من الأمثلة والظواهر، والذي يُبين التناغم بين المفهوم التأويلي المقترح وأمثلته الفعلية في الخطاب أو الثقافة أو الوجود.

ج. معيار تحقيق المنهج «العلمي» العملي الذي يعضد النظريةَ التأويلية ويسندها، ويفتح لها أبواب التمثيل بالظواهر والمسائل الملائمة، مع البرهنة عليها. وأما تجلياتُه الفعلية فهي مجموع الخطواتُ المنهجية المتبعة التي يقترحها النموذج التأويلي، تلك التي حصل بالفعل تجريبها والتأكد من فعاليتها.

د. تحصينُ المقترحات والادعاءات بالحجج والبراهين المنطقية والواقعية، ودفع محاولات التغليط والتخطئة المتوقعة أو الفعلية بالبيان والتسديد والتعيين والتمثيل الضروري.

1. يُنظر ما ذُكر في: محمد بازي: التأويليات الجديدة، م.م، وتحديدا ما يتعلق بخصائص الأنموذج المعرفي وشروط تكونه.
2. فايز داية، معجم المصطلحات العلمية، دار الفكر المعاصر، 1990، ص15 .
3. أشرتُ إلى هذا في مقدمة «البلاغة الكبرى»، وذكرت ما يقتضيه تقديم أطروحة بلاغية مجددة، وهو نفسه ما يحتاجه الانتساب إلى العلوم التأويلية.

ذ. تحصيل الاطلاع النظري الكافي على تاريخ المفاهيم التأويلية، مع بيان القفزات المعرفية أو القطائع الحاصلة في الإبدالات التأويلية السابقة.

ز. قابلية الأنموذج التأويلي الأصيل الدال على الصنعة والإبداع للتنزيل، والتعميق، والتقاسم، والتصويب، والتعديل، والمراجعة، والتطوير، وفتح آفاق منطلقات معرفية متجددة.

س. معيار العمق التصوري مع الوفرة النوعية الدالة.

ش. معيار وحدة الموضوعات التأويلية المطردة، بحيث تمثل أعمال الكاتب في التأويليات استراتيجية علمية لها منطلقات وأهداف ورهانات ومناورات، فيجد لها المتتبع معنى النسقية والتماسك والتنامي.

ص. معيار النسقية في إجراءات التطبيق إذا تعلق الأمر باعتماد نظرية تأويلية قائمة، وتوزيع مجالات الاشتغال على فروع تمثيلية.

ع. معيار القدرة على بناء أنموذج تأويلي في مجال المعنى وبنائه وتذوقه، والكشف عن فنونه وأساليبه، والدفاع عنه. يصدق هذا على ما يمكن إبداعه من مناهج في مجال الفهم.

غ. معيار التعلق الوثيق والمتصل بقضايا الفهم وفنونه وإمكانياته نظرا وتطبيقا ورؤية هادفة في بناء علم التأويل أو علم الخطاب.

ف. معيار التوفق في تعزيز فلسفة المعنى من جهة التنظير أو التطبيق.

وغيرها من المعايير العامة أو النوعية التي تؤسس أنموذجا مرجعيا للحكم والتقويم. ويمكن التمييز فيها بين اتجاهات عامة أو «نمذجة عليا»، و«نمذجة دنيا» خاصة بفرع من التأويليات -بغض النظر عن قيمتها أو قوتها- فالحكم عليها مَوْرد آخر شائك، وقد نصير إلى وَرْده بعد وِرده.

ليس الانتساب إلى فلسفة التأويل، أو نظرية التأويل، أو النقد التأويلي، أو التأويليات المطبَّقة، أو الاشتغال التأويلي بالخطابات الكبرى، أمرا سهل الامتطاء، بل هو مقام علم العلوم، أو تأويل علم التأويل، وعِلم فَهم الفُهوم، ومقام النظر التأويلي العالِم الذي يحسب كل صغيرة وكبيرة، إنه مقام المعرفة المركَّبَة، أو ما ورائيات التأويل، أو عمل النظر على

النظر، ومزج المعارف والعلوم والفنون والقوانين الخفية التي لا تُدرك أنساقها إلا من قِبَل ذوي الخبرة بفنون الفهم وعلومه.

ثم إن هذه المعايير العامة تحتاج معايير نوعية خاصة بموضوعات التأويل المختلفة، أي معايير خاصة بتقويم ما يقبل الانتساب إلى التأويلية الدينية، وما يقبل الانتساب إلى التأويلية الأدبية، وما يقبل الانتساب إلى التأويلية العلمية، وما يقبل التعلق بالتأويلية الأنثروبولوجية، وما له تعلق بالتأويلية القانونية، وقس على ذلك. ولأن مقام هذا المبحث يضيق عن مزيد من التفصيل، فإن الحدود الكبرى المرسومة يمكن أن تعين كل ذي تخصص على وضع معايير لتخصصه التأويلي. وآمل أن أُوفق إلى استكمال عناصر هذه «النمذجات الدنيا» التخصصية في مبحث جامع، مستفيدا من نقد هذا المسعى التصوري، ولعله لن يتأخر كثيرا.

التأويليات ونظرية الخطاب

يدعو النقد الإبستيمي ممارسي التأويل، أو المنظرين التأويليين إلى مراجعة المسارات العلمية في منجزاتهم، عبر تحريك المعرفة النقدية والشك في النتائج ومقدماتها، في الفرضيات والمتغيرات التابعة والمستقلة. لا بد للتأويليات النظرية أو التطبيقية من «فلسفة نقدية» يكون عملها هو التتبع والمراقبة والمراجعة والتدقيق، وتقليب الفكر على وجوهه بحثا عن أعلى درجات التناغم والتماسك والقوة الإقناعية وتحري الموضوعية.

تقوم الإبدالات التأويلية الجديدة الحقيقة بهذا الوسم على التشكيك في النماذج التأويلية السابقة، وفي قوتها على الفعل، أو الاستمرار أو التأثير المطلوب، لكن السؤال هو هل تنطلق النماذج التي تدعي التجديد من منطلقات علمية سليمة ذات نزوع جماعي متفق عليه، أم ينطلق أغلبها من تخمينات فردية، واجتهادات خاصة. فأي من التأويليات التي سبق ذكرها يمكن القول إنها نتاج تفكير جماعة علمية مختصة. وأين هو هذا النتاج؟ وما هي مواصفاته؟

هذا الافتقار إلى المنطلق الصحيح أدى في أغلب الاجتهادات إلى إنتاج مشكلات تأويلية جديدة، فبدل تحصيل منافع إبدالات قوية وقعنا في عوائق جديدة. مثل من أراد أن يبني بيتا جديدا، فلم تكن الأسس قوية ولا البناء متماسكا فانهار اللاحق على السابق، وبدل أن نكون في محل مريح بالإقامة السعيدة في مملكة المعنى، أصبحنا في مشكلة دائمة هي إزالة أنقاض البناء الجديد المتهاوي وأنقاض الذي سبقه.

لا بد أن يكون وراء الإبدال التأويلي المقترح -وقد يكون نتاج جهد فردي طويل الأمد- إحساس قوي بأن المشكلة قائمة في الأنموذج التأويلي السابق، ورغبة في تغييره بعد المعرفة به. ولا يتأتى ذلك إلا بالعلم الواسع، ومعرفة خصوصيات النماذج التأويلية السابقة. ولعل خير مثال «ناجح» في هذا ما قام به -على سبيل التمثيل- التونسي الطاهر بن عاشور في التحرير والتنوير[1]، فقد تمكن بعد عقود من العمل من بناء إبدال تأويلي أصيل من ثقافته العربية الإسلامية ومن خصوصيات العقل التأويلي العربي، كانت ثمرته تفسير علمي قوي محكم تخلص من كثير من مظاهر الإفراط والتفريط في التأويلية العربية القديمة. وإن منجزه التأويلي وإبداله المحرَّر في بداية مصنفه الضخم، دليل على قوة المعرفة النقدية بمجال تفسير القرآن الكريم. فهل تم لجميع التأويليين كل في مجال اختصاصه ما تم له؟ وهل كان لمنطلقاتهم التأويلية هذا التريث الكافي والدراسة المعمقة لعلم التأويل نظرا وتطبيقا؟

خلاصات وآفاق:

تهدف هذه المقترحات إلى توجيه عناية دارسي التأويليات في كل الآفاق إلى مجالات اشتغال أفعال التأويل وكيفيات عملها، وإشكالاتها وقوانينها، وتسعى إلى تقديم معالم نمذجة مرجعية للتصنيف والتوصيف والتقويم، وبناء الهوية العلمية والوجودية.

تحتاج إعادة قراءة الفكر التأويلي العربي والمغربي مؤسسة علمية مختصة بالتأويليات، فإن تلك القراءة تتجاوز قدرة الفرد الواحد، بل إن هذا مما تشفق منه العصبة أولو القوة والعزم. ونظرا لأن هذا المطمح يبدو صعب التحقق حاليا، فإن هذا المبحث حاول أن يصوغ تصورا أوليا بشأنه، آملا استكمال نقصه وسد ثغراته لاحقا. وباختصار، وتيسيرا على القارئ العجول، فقد عملتُ فيه على تقريب «حقيقة» التأويل والتأويلية من القارئ كما بلورتُها في أعمالي. كما حاولت تقديم معالم التأويلية المغربية القديمة والحديثة. ومن أجل تحصين حقل التأويليات مغربيا وعربيا، والرقي بمساراتها العالمة، اجتهدت لتقديم معايير للنمذجة والحكم على الأعمال التي تتخذ التأويل موضوعا لها من جهة التنظير، أو التطبيق، أو النقد التأويلي، أو الاقتراح والاجتهاد. ويمكن تجميع ما انتهيت إليه على النحو الآتي:

أ. لا تقتصر التأويليات شأن السميائيات ونظريات تحليل الخطاب على التأويلية الأدبية، أو التأويلية الفلسفية الغربية، فهناك تأويليات نشيطة ذات أصول ومرجعيات وقواعد

1. يُنظر: ابن عاشور محمد الطاهر، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984.

راسخة لا يُحتفى بها كثيرا في المجال الأكاديمي الأدبي والديني خاصة، بسبب منطلقات التفريق الخاطئ والمتعسف بين مجالات العلوم الإنسانية، أو قلة الاطلاع والضبط؛ فقد تجد الباحثَ في التأويلية الفلسفية لا يعرف شيئا عن التأويليات الدينية أو الأدبية، ودارس العلوم الأدبية لا يكلف نفسه عناء الاطلاع على التأويليات الدينية، أو التأويليات الفلسفية، وقس على ذلك.

ب. فروع التأويليات كثيرة، وإن صدرت كلها عن مشكاة الفهم، فهي تشكل جغرافيات متباينة من علوم الفهم، منها ما اتجه إلى علوم النص، ومنها ما جعل الفهم في مجال علوم الإنسان موضوعا لاشتغاله.

ج. ما ذُكر هو مقدمات لوضع أسس منهاجية، يمكن أن تكون منطلقا لتشييد محفل «التأويلية العالمة». غير أن ما أهمني بصورة أوضح هو الطموح إلى بناءِ معاييرَ عامة للنمذجة والحُكم؛ أي وضع قواعد للتصنيف والقبول بأن هذه الأعمال «التأويلية» أو تلك تنضوي تحت مسمى «التأويلية العالِمة» أو أنموذج التأويلية الدينية، أو التأويلية الأدبية، أو غيرها. بمعنى أوضح ما هي السمات التي إن وجدت في خطاب تأويلي نظري أو منهاجي عملي أو تطبيقي تنزيلي قلنا إنه من التأويليات العالمة؟

د. يطمح أنموذج التأويلية النقدية الواصفة إلى وضع القواعد النظرية العامة لأفعال التأويل والعلم بالنص، والتمكن من علوم الخطاب، وعلوم التأويل، وعلوم التنزيل، أي التطبيق العملي للنظريات والأفكار والنماذج، كما تطمح إلى الانتقال بالتأويل من وضعه الجمهوري العفوي أو الحر إلى مقام التأويل العالم بقواعد النصوص وأجناسها وبنيتها العليا، حتى يجعلها موضوعا لنظره التأويلي تخيرا وتحيزا، خبيرا بقواعد الفهم قديرا على تنضيد خطابه التأويلي داخل حُلل التنسيق والإخراج الملائمة، مراجعا له ومُجمِلا إياه كي يظهره في أحسن الصور. وتلك هي معايير التأويلية العالمة، التي تُسهل على المصنف المنصف-في كل تأويلية على حِدَة-أن يدرج دارسا أو باحثا أو ناقدا في إطار التأويلية بحق وعلم، وعن وعي صارم بأن الأمر يتعلق بمسؤولية علمية لا بجولة ترفيهية للتقول والمزايدات على أهل الاختصاص.

ذ. سيمكِّن مثل هذا العمل الدارسين التأويليين داخل اختصاص التأويلية النقدية من وضع خرائط لجغرافيات التأويلية العربية وغير العربية قديمة أو حديثة. بل سيدفع المؤولين إلى تحديد مواقعهم داخل هذه الجغرافيات بالتزام حدود التأويلية

ومقوماتها التي ألزموا أنفسهم بالانتماء إليها. كما سيمكن ذوي التأويل غير المنضبط لأي قواعد أو حدود من الحكم -إن تجردوا من الأهواء -على أعمالهم بأنفسهم، أو يحثهم ذلك على «إعادة الانتشار» والتموقع المناسب بلا مناورات في مجالاتهم التخصصية، أو الاكتفاء المسالم بالانسحاب الراضي وفي ذلك جبر للضرر.

ر. قد لا يحصل على بعض معايير هذه النمذجة إجماع مطلق -كما هو حاصل دائما في ميدان النظريات- فلا بد أن تجد من يشكك في معاييرها أو منطلقاتها، وبالأخص من قِبل من لا يحب أن يوضَع في جغرافيا معرفية مختصة، أو قوانين مملكة من ممالك التأويليات، أو ممن لا يقبل النقد، أو يضيق بالتصنيف والخضوع للقواعد والمعايير. ولكنها ستجد قبولا ودعما من جهة مؤسسات العلماء بالتأويل، وكل الذين يميلون إلى الفكر المنظَّم، والبناء الفلسفي الهادف للمعرفة، والإبستِمولوجيين وفلاسفة النظرية، لأنهم سيجدون فيها عونا على صد التأويليات المنفلتة الفاسدة، أو تلك التي لا تعي حدودها ومآلاتها، أو لا ترقى إلى درجة التأويليات العالِمة.

ز. الاتجاهات التأويلية المغربية متعددة الأبعاد والنزعات، فهناك «تأويليات» أدبية منهجية قاصدة، وأخرى شكلية جمالية، وأخرى عبثية لاهية وعدمية. وهي «تأويليات» أوَّلت الفكر أو الخطاب أو الحقيقة الفلسفية وفق منظورها وآبت إلى ما تراه حقيقة وصوابا أو منهجا وأداة... وهناك «تأويليات» تائهة وزائفة لحظية إعلامية وتواصلية لا يُلتَفتُ إليها.

س. كل من هذه التأويليات على الحقيقة أو المجاز، هي «فنون» تأويلية أو «علوم» للفهم تتشكل من نسيج من البنى الذهنية، والبنى السياقية، والبنى النصية لفهم الوجود والحقيقة، وتقويل النصوص والخطابات ما ترى أنها تقصده. غير أن سؤال النجاعة والجدوى من تلك التأويلات يكبر كل يوم، وهو ما حركني على الدوام لتشييد محفل نقدي موضوعه» التأويليات العالمة»، تتفرع منه اختصاصات متعددة، في تاريخ الأفكار التأويلية العربية والتأويلية الغربية ومدارسهما، ومناهجهما، وأنواعهما، ومسالك لدراسة المتون التأويلية، وتقويم المنجزات، فما تم لحد الآن هو اجتهادات فردية غير منضبطة بمنهج أو رؤية أو رسالة كبرى أو استراتيجيات عمل. وقد حقق بعضها درجة عالية من التماسك الفلسفي والتناغم المنهجي، فاتحة آفاق رحبة من البناء والتشييد والاقتراح وإثراء في عوالم التأويليات الكونية المتجددة.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- أحمد (بوحسن):
  • الترجمة والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة فضالة، المحمدية، 1995م.
  • في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004م.
  • نظرية الأدب، القراءة، الفهم، التأويل، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004م.
  • نظرية التلقي والتأويل إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1993م.
  • العرب وتاريخ الأدب، نموذج كتاب الأغاني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2003م.
- أحمد (الريسوني):
  • الفكر المقاصدي قواعده وفوائده، منشورات الزمن، الرباط، 1999م.
  • نظرية التقريب والتغليب وتطبيقها في العلوم الإسلامية، دار الكلمة للنشر، مصر، 1997م.
  • نظرية المقاصد عند الإمام الشاطبي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1995م.
- أحمد (فرشوخ)، تجديد درس الأدب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2005م.
- أحمد (المتوكل):
  • الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985م.
  • الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في المجال والبنية والنمط، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومكتبة الأمان، الرباط، ودار الاختلاف، الجزائر، 2010م.
- إدريس (بلمليح):
  • المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1995م.
  • الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984م.

- أشقر (سعاد)، التفسير والمفسرون بالمغرب الأقصى، دار السلام، القاهرة، 2010م.

- بناصر (البُعزاتي):

• الاستدلال والبناء، بحث في خصائص العقلية العلمي، دار الأمان، المركز الثقافي العربي، الرباط وبيروت، 1999م.

• خصوبة المفاهيم في بناء المعرفة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2007م.

- بيريي (بيار)، ومن معه، مقالات في النمذجة وفلسفة العلوم، ترجمة: هدى كافي ومن معها، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2012م.

- توماس (كون)، بنية الثورات العلمية، ترجمة: شوقي جلال، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد: 168.

- جورج (كيسدورف)، أصول التأويلية، ترجمة: فتحي إنقزو، مؤمنون بلا حدود، 2009م.

- جورج (لايكوف)، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ترجمة: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2005م.

- جورج (لايكوف) ومارك (وجونسون)، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، ط2، 2009م.

- جورج (لايكوف) ومارك (وجونسون)، الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2016م.

- حازم (القرطاجني)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بلخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1996.

- حسن (رشيق):

• القريب والبعيد: قرن من الأنثروبولوجيا بالمغرب، ترجمة: حسن الطالب، المركز الثقافي للكتاب، البيضاء، 2016م.

• مديح الهويات المرِنة، ملتقى الطرق، الدار البيضاء، ترجمة: حسن الطالب، 2020م.

- سعيد (بنكراد):
• سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012.
• مسالك المعنى: دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار، سوريا، 2006م.
• وهَج المعاني: سميائيات الأنساق، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 2013م.
• السميائيات والتأويل، مدخل إلى سيمائيات شارل سندرس بورس، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 2005م.
- سعيد (الماغوسي):
• إتحاف ذوي الأرب بمقاصد لامية العرب، تحقيق: محمد الأمين المؤدب. رسالة جامعية كلية الآداب، الرباط.
• إيضاح المبهم من لامية العجم، تحقيق: محمد مسعود جبران، رسالة جامعية بكلية الآداب، الرباط.
- طارق (حجي)، القراءات الحداثية للقرآن؛ تحليل لسياقات النشأة ونقد لأُسس الاشتغال، مركز تفسير للدراسات القرآنية، 2022م.
- طه (عبد الرحمن):
• العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 1989م.
• تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2012م.
• دين الحياء: من الفقه الائتماري إلى الفقه الائتماني، المؤسسة العربية للفكر والإبداع، بيروت، ط1، 2017م.
• سؤال العمل، بحث عن الأصول العملية في الفكر والعلم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989م.
• من الإنسان الأبتر إلى الإنسان الكوثر، المؤسسة العربية للفكر والإبداع، بيروت، ط1، 2016م.
• العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 1989م.

- عبد الرحمن (بودرع):
• الخطاب القُرآني ومَناهج التأويل، نشر الرابطة المحمّديّة لعُلَماء المغرب، 2013م.
• بلاغة التضاد في بناء الخطاب، قضايا ونماذج، دار كنوز المعرفة، عمان، 2022م.
• مَنْهَج السّياق في فهم النّص، كِتاب الأمّة، وزارة أوقاف قَطَر، 2006م.
• نحوَ قراءَةٍ نصّيّة في بَلاغة القُرآن والحَديث، نشر كتاب الأمّة، ع:154، السنة: 33، ربيع الأول 1434هـ، يناير 2013م.
- عبد السلام (بنعبد العالي):
• الأدب والميتافيزيقا، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2009م.
• أسس الفكر الفلسفي المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 2000م.
• التراث والهوية: دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب والفكر في عصر التقنية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000م.
• ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال، الدار البيضا ء ط2، 2008م.
• درس الإبستمولوجيا (بالاشتراك مع سالم يفوت)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م.
- عبد السلام (بن ميس)، قضايا في الإبستمولوجيا والمنطق، شركة المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
- عبد القادر (الفاسي الفهري):
• البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة وبناء الجملة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990م.
• المعجم العربي: نماذج تحليلية جديدة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م.
• اللسانيات واللغة العربية نماذج تركيبية ودلالية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1985م.
- عبد المجيد (جحفة)، حفريات في العربية، نماذج من الاتصال الدلالي بين العربية المغربية والعربية المعيار، دار توبقال، الدار البيضاء ودار الأمان، الرباط، 2019م.
- غاستون (ميالاري)، طرق البحث في علوم التربية، ترجمة: شفيق محسن، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2008م.

- فان (ديك)، علم النص: مدخل متعدد الاختصاصات، ترحمة: سعيد حسن البحيري، القاهرة، ط1، 2004م.
- فايز (داية)، معجم المصطلحات العلمية، دار الفكر المعاصر، 1990م.
- قطب (الريسوني)، النص القرآني من تهافت القراءة إلى أفق التدبر، منشورات وزارة الأوقاف المغربية، ط1، 2010م.
- كادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية للتأويلية الفلسفية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، 2007م.
- محمد (الإفراني)، المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل، تحقيق: محمد العمري، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ط1، 1997م.
- محمد (بازي):
• البلاغة والوجود، إبدالات مرجعية لصناعة الخطاب ونقده، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2022م.
• التأويليات الجديدة من مناط الحدود إلى بِساط الوجود، دار كنوز المعرفة، عمان، 2023م.
• التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، الدار العربية للعلوم،بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.
• القارئ البليغ، المسار المسلوك والأفق المنتظر، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2022م.
• الوجود بالخطاب، تنزيل الإبدال في نظرية الأدب الدّال، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2022م.
• كيف نبني العالَم بالخطاب؟ ضفاف/ بيروت، الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2021م.
• المدرس الباحث، الرؤية والمنهج، دار الأمان، الرباط، 2023م.
• العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسارات التأويل، الدار العربية للعلوم، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان، 2011م.
• تقابلات النص وبلاغة الخطاب، نحو تأويل تقابلي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2010م.

• نَظَرِيَّةُ التَّأْويلِ التَّقابُلي مُقَدِّماتٌ لِمَعْرِفَةٍ بَديلَةٍ بالنَّصِّ والخِطاب، منشورات ضفاف، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان، الرباط.2013.

- محمد (بريم)، السيرورات المعرفية وبناء المعنى في خطاب التفسير القرآني، كشاف للزمخشري نموذجا، دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2025م.

- محمد (بوبكري)، قضايا تربوية، السلسة البيداغوجية (20)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2003م.

- محمد عابد (الجابري):

• بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1993م.

• فهم القرآن الحكيم حسب أسباب النزول، دار النشر المغربية، 2008م.

• مدخل إلى فلسفة العلوم، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2008م.

- محمد (حمود):

• تدريس الأدب: استراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 1993م.

• مكونات القراءة المنهجية: المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (د. ط)، 1998م.

- محمد (الحيرش):

• أخلاقيات التأويل: من أنطولوجيا النص إلى أنطولوجيا الفهم، دار الفاصلة للنشر، طنجة.

• النص وآليات الفهم في علوم القرآن: دراسة في ضوء التأويليات المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013م.

- محمد (الروكي)، نظرية التقعيد الفقهي وأثرها في اختلاف الفقهاء، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1994م.

- محمد الطاهر (ابن عاشور)، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984م.

- محمد (المحمودي) وعلي (سرحان)، مناهج البحث العلمي، دار الكتب، صنعاء، ط3، 2019م.

- محمد (مصطفوي)، أساسيات المنهج والخطاب في درس القرآن وتفسيره، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، ط1، 2009م.

- محمد (مفتاح):

• التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994م.

• المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999م.

• مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء. 2010م.

• دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط2، 1990م.

• تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط2، 1986م.

• التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط 1، 1996م.

• التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط1، 1994م.

• مجهول البيان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

- محمد (وقيدي):

• الإبستمولوجيا التكوينية للعلوم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2010م.

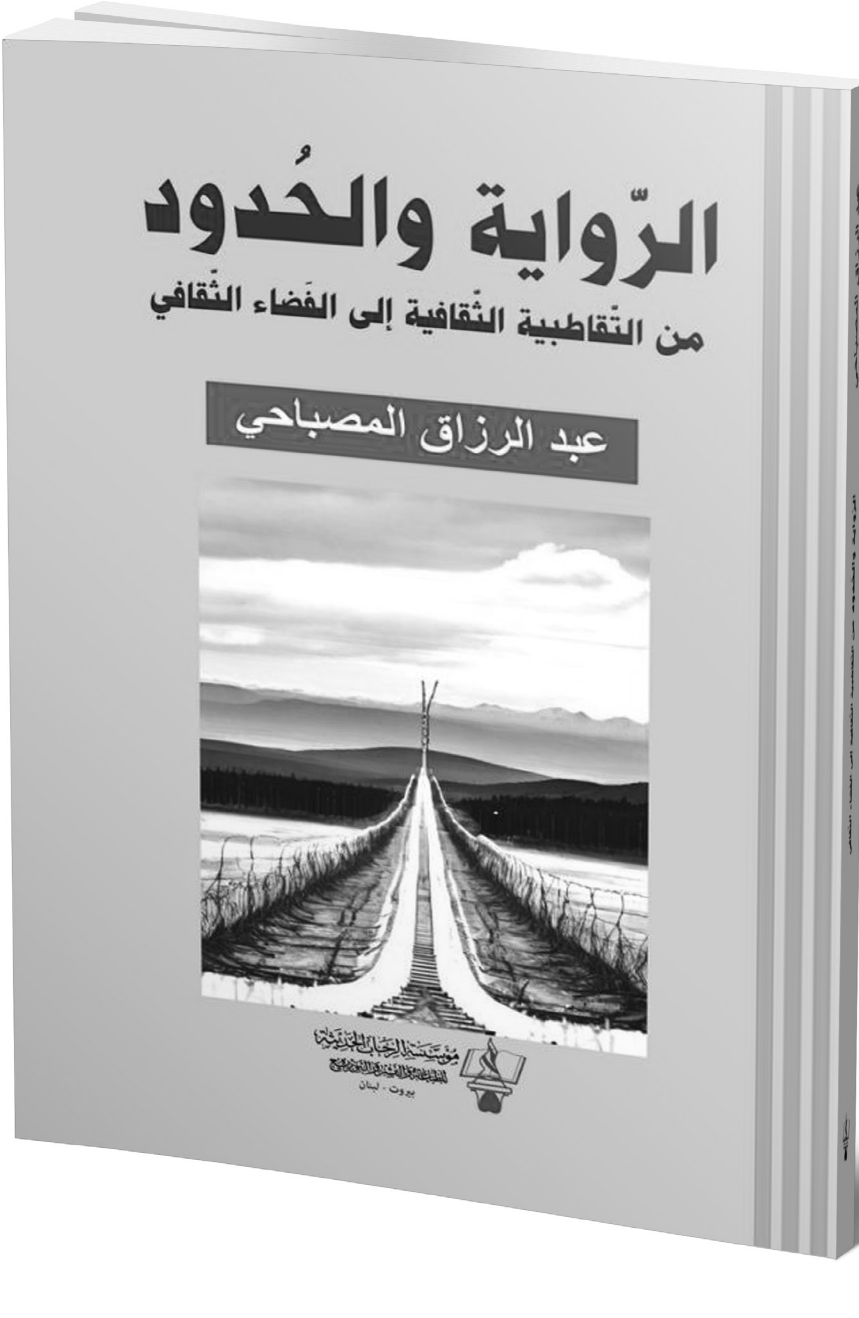
• ما هي الإبستمولوجيا؟، مكتبة المعارف، الرباط، ط 2، 1987م.

- مصطفى (البويحياوي):

• جهة القاصد لاستشراف أفق المقاصد، منشورات البشير بن عطية، 2021م.

• روض الإلهيات من خلال مقاطع الجلالة في الآي البينات، جمع: محمد قاسمي السجلماسي، منشورات البشير بن عطية،2021م .

- وهبه (مجدي) وكامل (المهندس)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.


الرّواية والحُدود
من التّقاطبية الثّقافية إلى الفَضاء الثّقافي
عبد الرزاق المصباحي
مؤسسة الرحاب الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت - لبنان

تحولات الفكر النقدي عند محمد مفتاح: التلقي والتأويل ومشكاة المفاهيم نموذجين

محمد النوسفاوي[1]

توطئة:

تميز الفكر النقدي عند محمد مفتاح بالتنوع والشمول؛ ذلك أن الناظر في الإنتاج الفكري لهذا العلم يلمس أنه كان لا ينتهي من وضع خاتمة كتاب حتى يذيلها بأسئلة وإشكالات عميقة تسعفه في فتح آفاق أرحب لبناء كتاب جديد، وهو ما لا يتحقق إلا لمن كان له مشروع حقيقي ضمن مجالات العلم والمعرفة. وللتدليل على هذه المسألة يكفي إلقاء نظرة خاطفة على ما أثرى به محمد مفتاح المكتبة العربية من مؤلفات تزاوج بين النظرية والتطبيق، وتتجه في خط تصاعدي منذ كتابه: في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية 1982، وتحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص 1985، ودينامية النص تنظير وإنجاز1987، ومجهول البيان 1990، والتلقي والتأويل مقاربة نسقية 1994، والتشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية 1996، ومشكاة المفاهيم سنة 2000.

وحتى تكون هذه المقالة أكثر دقة في بنائها، فإنها ستركز في مقاربتها للفكر النقدي عند محمد مفتاح عبر مقاربة الأدوات النقدية التي توسل بها في قراءته للتراث النقدي العربي، لذلك فإنها ستشمل كتابين مركزيين ضمن مشروعه النقدي، وهما: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ومشكاة المفاهيم. ومن ثم، يمكن تسطير سؤال هام في سياق هذه المقاربة مؤداه: ما طبيعة الأدوات التي وظفها محمد مفتاح في الكتابين؟

وقبل مقاربة هذا السؤال، يبدو من الموائم التأكيد في البداية على طبيعة كتاب التلقي والتأويل الذي جاء في سياق تعميق محمد مفتاح للبحث في بعض المسائل التي طرحها في كتابه السابق مجهول البيان، ليجيب في هذا السياق بقوله: «هذا الكتاب تعميق للبحث

1. باحث مغربي، جامعة القاضي عياض – مراكش/ المغرب.

في بعض المسائل التي طرحناها في كتاب مجهول البيان. فقد أثرنا هنالك مسألة علاقات الاستعارة والكناية والمجاز المرسل بالمنطق الصوري، ومسألة العلاقة بين الاستعارة وبين قياس التمثيل، ومسألة التأويل وحدوده»[1].

1. هدف الكتاب:

وإذا كان هدف محمد مفتاح من كتاب التلقي والتأويل هو تعميق وترسيخ ما ورد في كتاب مجهول البيان، فإن ذلك ما سيدفعه إلى وضع فرضيات[2] ستقوده بالضرورة إلى البحث عن نصوص تتوافق وتتلاءم مع عنوان الكتاب الفرعي «مقاربة نسقية»، وهو ما تحقق في ما اصطلح على تسميته بالمدرسة المغربية الأندلسية في البلاغة.

وطبعي جدا أن يتجه محمد مفتاح إلى هذا المنحى في دراسته، إذ أن السياق التاريخي كان يحتم عليه التوجه نحو البحث عما يسعفه في تشييد ودعم مقولات الدولة القُطرية والإقليمية، والتي ستنبعث معها مرة أخرى مسألة المشرق والمغرب، أو الصوت والصدى. وكما هو معلوم عند الدارسين أن هذه المسألة ترجع أصولها إلى عهد الوزير الأديب الصاحب بن عباد وقوله المشهور: «بضاعتنا ردت إلينا»، حين ورد عليه كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه الأندلسي. كما أن كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة[3] لابن بسام الشنتريني أكبر دليل على قدم هذه المسألة بين والمشرق والمغرب.

2. ضبط المفهوم:

تأسيسا على ذلك، فإن محمد مفتاح سعى إلى التمييز بين خصائص المدرستين: المشرقية والمغربية، فابتدأ في هذا الكتاب بضبط مفهوم البلاغة العربية، مؤكدا أن التسمية بعلم البلاغة لم تُعرف إلا في عصور متأخرة باعتبارها علما يشمل المعاني والبيان والبديع.

1. محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ص7.
2. وهي ثلاث فرضيات، الأولى: «أن الأليات المنطقية والرياضية والتقييسية آليات إنسانية كونية نابعة من الفطريات الإنسانية وكفاياتها التخييلية وتفاعلاتها المحيطية. الثانية: أن تفاعلات الإنسان مع محيطه تحتم على كل ضروب سلوكه اللغوية وغيرها أن تكون مؤطرة ومغياة. الثالثة: أن ما تغياه مفكرو المغارب إلى منتصف القرن الهجري التاسع من كتاباتهم وتأويلهم هو توحيد الأمة وتوحيد الدولة للقيام بأعباء الجهاد». محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، صص7–8.
3. قال ابن بسام في هذا السياق: «(...) إلا أن أهل هذا الأفق، أبوا إلا متابعة أهل الشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة؛ حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتابا محكما (...)». ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، ج1، ص12.

في حين أن التسمية المنتشرة في المغرب هي اسم «علم البيان» يقول في هذا الصدد: «على أن هذه التسمية لم تكن مستعملة وحدها، ذلك أن الباحث يعثر أيضا على احتلال «علم البلاغة» موقع «علم البيان» تبعا لتأثير مفتاح العلوم للسكاكي، وخصوصا تأثير كتابي القزويني الإيضاح وتلخيص المفتاح، فالقزويني يشير صراحة إلى أن كتابه الإيضاح هو: «كتاب في علم البلاغة وتوابعها»، مسايرا لما ورد لدى البلاغيين العرب[1]. واستدل على ذلك بما ورد في كتاب السجلماسي المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، وكتاب ابن البناء العددي المراكشي الروض المَريع في صناعة البديع، وكذا ما عَنْون به ابن خلدون ما كتبه عن المسألة ب: «علم البيان».

3. مميزات المدرسة المغربية الأندلسية في البلاغة:

وغرض محمد مفتاح من ذلك هو الخلوص إلى تمييز المدرسة المغربية عن المدرسة المشرقية، والتأكيد أن البلاغيين المغاربة قد أحاطوا واطلعوا على معظم ما كتب في البلاغة المشرقية، رواية ودراية[2]. فضلا عن الكتب المنطقية في أصولها، وشروح وتلاخيص الفلاسفة المسلمين من أجل استصلاح أرض البيان بالآليات المنطقية[3] التي تم تقويض معالمها في المشرق والحد من انتشارها.

لينتهي محمد مفتاح من هذا التمييز إلى أن هناك ما يُدعى ب: مدرسة أندلسية مغربية فلسفية تتجلى في ابن رشد وتلامذته؛ على أن هذه المدرسة لها خصائص تشترك فيها مع المدارس الفلسفية المشرقية ولها مميزات خاصة بها: أهمها الاشتغال بآليات المنطق الصوري، ولذلك سيستدل على هذه الغاية بنص لمحمد بنشريفة يقول فيه: «فابن عَميرة والقرطاجني والسجلماسي وابن البناء يمثلون اتجاها جديدا في التأليف البلاغي ويقدمون اجتهادا خاصا في التناول، وهم يجمعون بين المأثور البلاغي العربي والتراث اليوناني الأرسطي، وذلك بواسطة الفارابي وابن سينا وابن رشد على وجه الخصوص»[4].

لكن الجدير بالإشادة والذكر يتمثل في إشارة محمد مفتاح إلى أن النقاد والبلاغيين المغاربة قد تداخلت في موضوع كتبهم البلاغية أو في آرائهم النقدية عدة أنساق معرفية

1. محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ص14.
2. نفسه، ص18.
3. نفسه، ص18.
4. نفسه، ص20.

أساسية؛ يقول موضحا هذا التداخل: «على أن ما نريد أن نركز عليه هو أنه تداخلت عدة أنساق معرفية أساسية في موضوع كتبهم البلاغية أو في آرائهم فيها. فهناك المنطق الصوري، وهناك الأصول، وهناك النحو، وهناك النقد الشعري. وقد امتاز كل من هذه المؤلفات البلاغية بهيمنة نسق عليه من بين الأنساق الأخرى. فقد هيمن النسق الرياضي عند ابن البناء، وخصوصا مفهوم التناسب. وهيمن توظيف المقولات في كتاب «المنزع البديع» للسجلماسي، وسيطرت نظرية التحديد والقياس في التنبيهات لابن عميرة (...)»[1].

4. معيار الانتقاء:

من الآليات التي اعتمد محمد مفتاح في قراءته لأعلام المدرسة المغربية الأندلسية معيار الانتقاء؛ إذ ركز على ثلاثة نماذج، وهم: ابن عميرة والسجلماسي وابن البناء المراكشي العددي. وللتمييز مثلا بين ابن عميرة وابن الزملكاني، عمد محمد مفتاح إلى اعتماد آليات المقارنة والترجيح أو التغليب لنسق معرفي على آخر، ليخلص إلى أن ابن عميرة يغلب عليه نسق المنطق الصوري الرياضي بتحديداته وأنواعه وأقيسته وتدقيقاته وكميات القضايا وكيفياتها. في حين انتهى إلى أن ابن الزملكاني يغلب عليه النسق الذوقي والنحوي المرتبطين بالبيان العربي.

5. ابن عميرة (ت 656هـ) وابن الزملكاني (ت727هـ):

ليؤكد من خلال ذلك أن كتاب التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات ليس كتابا في المنطق، وإنما وظف صاحبه بعض العناصر المنطقية من النظرية القياسية الأرسطية، مثل: التصور والتصديق وعلائق القضايا فيما بينها. ومن ثم، فقد استعمل نظرية التحديد وعلائق القضايا ونظرية القياس. وعلى الرغم من أن محمد مفتاح حاول في كتاب التلقي والتأويل إثبات أن المدرسة المغربية الأندلسية في البلاغة التي تنهض على الفلسفة الرُّشْدية-حسب رأيه في هذا الكتاب-لها خصائص تميزها وتفردها عن المدرسة المشرقية، إلا أن ما اتصف به محمد مفتاح من الدقة العلمية والتجرد من الذاتية-إلى حد كبير-جعله يؤكد أن اختلاف المنطلقات النظرية وأنساقها المعرفية بين-ابن عميرة وابن الزملكاني-سيؤدي بالضرورة إلى سوء التفاهم بين المتناظرين، مما يترتب عنه احتراف المغالطات، وتحريف كلم الخصم عن مواضعه بما يسعف المناظر في تحقيق الغلبة والظهور، يقول: «إن اختلاف المنطلقات

1. محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ص20.

النظرية وأنساقها تؤدي إلى سوء التفاهم بين المتناظرين، إذ كل منهم يحاول أن يجذب مناظره إلى مجاله. ولذلك فإن الجاذب كثيرا ما يقترف مغالطات فيحرف كلم خصمه عن مواضعه ويوجهه توجيها يخدم استراتيجيته لتحقيق الغلبة والظهور»[1]. وهي الاستراتيجية التي اتبعها ابنِ عميرة في تَعَقُّبه لابن الزملكاني بحيث لم يخلُ تعقبه من تعسف ومغالطات؛ لأنه حَكَّمَ المعايير المنطقية في كتاب مبني على أسس البلاغة النحوية ونقد الأشعار وبعض المفاهيم الأصولية.

6. ابن البناء العددي المراكشي (ت721هـ):

وإذا كان النسق المنطقي قد بسط هيمنته في دراسة محمد مفتاح لابن عميرة، وهو ما جعله يختار مدخل مبادئ التأويل، فإنه سيغير هذا المدخل مع النموذج الثاني، وهو ابن البناء العَدَدِي، ليختار مدخلا آخر، هو مبدأ التناسب. وسيبدأ دراسته بتأكيد مقاصد ابن البناء العددي وأهدافه من كتابه الروض المريع في صناعة البديع. يتجلى بعضها في تقوية المُنة لفهم الكتاب والسنة[2]، يقول ابن البناء نقلا عن محمد مفتاح في هذا الصدد: «وبهذا الذي ذكرنا في هذا الكتاب يعرف التفاضل في البلاغة والفصاحة، وهو قدر كاف في فهم ذلك في كتاب الله وسنة نبيه وفي المخاطبات كلها»[3]، مبينا أنه سيسلك طريقة الاستنتاج، بدل طريقة الاستقراء؛ لأن «طريقة الاستقراء هي التي وراء الاختلاف الموجود في كتب البلاغة السابقة»[4]. ذلك أن «تقسيم الصناعة بحسب الأغراض غير منحصر من جهة المعنى. وقد يمكن الحصر من جهة العبارة باللفظ، فلذلك أهل صناعة البديع حصروها بالاستقراء من جهة عارض اللفظ إلى أقسام سموها بأسماء، وبينهم في ذلك اختلاف»[5]. وعلى الرغم من ذلك، فإن ابن البناء سيزاوج بين الطريقتين، «»أن وقوع الاتفاق على الصور الجزئية لا يحصل إلا بالاستقراء المعتمد على اعتبار صفات مشتركة في تلك الصور الجزئية. وإن كان يختلف الاعتبار للصفات تبعا لاختلاف الاعتبارات وزوايا النظر وبؤر التركيز. ولهذا، فإنه لجأ إلى الاستنتاج بوضع كليات عامة لإدخال صور جزئية شخصية ضمنها تحت اعتبار معين»[6].

1. محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، صص38-39.
2. نفسه، ص41.
3. نفسه، ص41.
4. نفسه، ص41.
5. نفسه، ص42.
6. نفسه، صص42-43.

وقد أشار محمد مفتاح إلى منهاجية ابن البناء وأورد مصادرها مقسمة إلى نوعين:

أولا: الاعتماد على التراث البلاغي وكتب النقد وكتب إعجاز القرآن.

ثانيا: الاعتماد على التراث الرياضي والمنطقي.

وأهم الآليات التي استخدمها ابن البناء في جهاز مفاهيمه بحسب تصور محمد مفتاح هي النسبة والمناسبة أو التناسب الذي يعد جوهر كتابه، وقد بنى على هذا المصطلح الرياضي المنطقي عدة قضايا وقسمه عدة أقسام ورتب عليه عدة نتائج.

وعلاوة على ذلك، يؤكد محمد مفتاح أن أهم قاعدة قدمها ابن البناء العددي في التناسب تنتظم في قوله: «ويكتفى في الأشياء المتناسبة بذكر الطرفين ويُحذف الوسَطان. فيكتفى بالمقدم من إحدى النسبتين وبالتالي من الأخرى لأن الطرفين حاصران للوسطين ويدلان عليهما لأجل ارتباط التناسب. والتي يكتفى بمقدمها ويحذف تاليها هي الأولى أبدا في مشاكلة التناسب وإن كانت متأخرة في الخطاب»[1]. وقد أورد محمد مفتاح أربعة أضرب لتوضيح قاعدة ابن البناء أعلاه مع ذكر ما أورده من أمثلة وتحليلاتها:

«الضرب الأول: حذف مقدم النسبة الأولى وحذف تالي النسبة الثانية (...)

الضرب الثاني: حذف مقدم الأولى وتالي الثانية (...)

الضرب الثالث: حذف الوسطين والاكتفاء بالطرفين (...)

الضرب الرابع: الاكتفاء بالطرفين»[2].

7. السجلماسي (ت704هـ):

أما النموذج الثالث الذي يمثل المدرسة المغربية في البلاغة، فهو السجلماسي، وقد اختار له محمد مفتاح مدخل مبادئ التصنيف والتأليف، ليوضح أنه يهدف إلى «تنقية البلاغة من فساد التقسيم وتداخل الأقسام وتراكبها بترتيبها على المنهج الصناعي، وتحليلها على معتاد نهج التحليل في النظريات»[3]. علاوة على تأكيده «الوقوف على لطائف معاني القرآن ومعرفة وجوه إعجازه»[4]، وصياغة مخاطبات جميلة ومقنعة وتقديم قوانين للتأليف والتأويل.

1. محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ص49.
2. نفسه، صص49–50.
3. نفسه، ص61.
4. نفسه، ص61.

تأسيسا على ذلك، اهتم محمد مفتاح في تحليله لآليات كتاب السجلماسي بثلاثة مستويات؛ وهي: المستوى العمودي والمستوى الأفقي، وتداخل المستويين، منطلقا من مبدأ عام في المستوى العمودي تمثل في تأكيد المقولة الأرسطية القائلة بأنه «لا يمكن إدخال جنس أعلى في جنس أعلى آخر»[1]، وهو مبدأ أرسطي سار عليه السجلماسي وأكده بقوله: «الجنس العالي لا يترتب تحت شيء ولا يحمل على جنس آخر أصلا»[2]. وقد أشار محمد مفتاح إلى أن هذا المبدأ هو الأصل الذي تفرعت عنه المقولات العشر التي وضعها أرسطو، وذلك بقوله: «على أساس هذا المبدأ وضع الأجناس العشرة العليا ونوعها أنواعا وحاول أن يضع حدودا فاصلة بينها»[3].

بالنسبة لمصطلح التخييل[4] بوصفه جنسا عاليا تدخل تحته أربعة أنواع، هي: نوع التشبيه ونوع الاستعارة ونوع التمثيل ونوع المجاز. ومعنى ذلك أن كل هذه الأنواع الأربعة هي تخييل إما بسيط أو مركب فهو تشبيه أو استعارة أو مجاز أو تمثيل.

أما المستوى الأفقي فأكد محمد مفتاح ضمنه أن السجلماسي صرح «باستحالة وجود الشيء الواحد في الزمان الواحد وفي المكان الواحد في جنسين وفي مقولتين، وإذا ما وجد فإنه من إحدى الجهات لا على كل الجهات، ومنطلق هذا الحكم هو علائق التضاد المنطقية»[5].

أما المستوى الثالث الذي يمثله تداخل البعدين، فقد استبدل بنظريات[6] أرسطو:

- الحدود فاصلة بين المقولات.
- استقلال الأجناس والأنواع، ولا علاقة بين الأنواع إلا علاقة المسافة المتساوية.
- كل نوع ينتمي إلى المقولة الرئيسية بكيفية كاملة ومتساوية مع باقي الأنواع الأخرى.
- كل نوع له نفس الخصائص الضرورية والكافية.

1. محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ص62.
2. نفسه، ص63.
3. نفسه، ص63.
4. نفسه، ص65.
5. نفسه، ص71.
6. نفسه، ص74.

المسلمات[1] الآتية:

- الحدود بين المقولات مائعة.
- هناك علائق بين المقولات.
- العلائق تراتبية ومتدرجة.
- يكفي وجود علاقة مشابهة ما بين أنواع المقولة.

إن محمد مفتاح بهذه الدراسة التفصيلية التي قدمها في كتابه التلقي والتأويل بخصوص المقومات التي تميز المدرسة الأندلسية المغربية في البلاغة، يكون قد أرسى دعائم راسية تؤسس لمشروع وطني وقومي في الثقافة العربية بالمغرب. وعلى العموم، فإن الغالب على من انتُدِب لمثل هذه المَهمة أن تتسم دراسته بنوع من التعصب لثقافة وطنه وآداب قطره، بيد أن محمد مفتاح كان واعيا بهذه المزالق وما يمكن أن تنطوي عليه من مثالب تسيء إلى روح العلم والمعرفة، لذلك يلاحظ أنه يربأ بنفسه عن الوقوع فيها، وهو ما أكده من خلال طريقة تعامله مع ابن عميرة في تعقبه لابن الزملكاني، حيث أظهر نوعا نادرا من الإنصاف النابع من الروح العام الذي طبع مسلكه في دراساته وقراءاته لتراث النقد والبلاغة العربيين، سواء كان هذا التراث مشرقيا أم مغربيا الشيء الذي كشف عن وعي تام ومتقدم لدى المرحوم محمد مفتاح بمسألة اختلاف النظريات ونسبيتها التي تمظهرت بوصفها مرجعية يطبعها التغاير والاختلاف، وهو ما سينعكس على بناء مضامين كل من ابن عميرة وابن الزملكاني في كتابيهما.

وهذا الروح العام الموسوم بالإنصاف العزيز النادر، هو نفسه ما سيكشفه الراحل محمد مفتاح ضمن كتابه الآخر مشكاة المفاهيم، على الرغم من أنه بذل مجهودات مضنية في سبيل تشييد هذا الأفق العلمي والمعرفي المتمثل في التنظير لوجود مدرسة رشدية فلسفية أطَّرَت اجتهادات البلاغيين المغاربة، وأثرت في خطابهم البلاغي وفكرهم النقدي، الشيء الذي أسعفه في بناء مكانة علمية ومعرفية مرموقتين لنفسه على امتداد أربعة عقود من الزمن سواء في المغرب أو المشرق، إلا أن كل ذلك لم يمنعه من الرجوع عمَّا قرره في كتابه التلقي والتأويل والاعتراف بأن ما سبق أن قرره لا يعدو أن يكون مجرد افتراض، ولا وجود للقرائن أو الدلائل العلمية التي تعضده، يقول محمد مفتاح في هذا الصدد: «يذهب كثير من الباحثين إلى أن التأثيرات كانت قوية في تيار بلاغي ونقدي في الغرب الإسلامي. وأبرز الذين تأثروا به ابن رشد الذي كان رأس «مدرسة رشدية» في البلاغة والنقد؛ إلا أن القارئ المُمَحص

1. نفسه، ص75.

للكتب البلاغية والنقدية التي ألفها حازم القرطاجني وابن عميرة والسجلماسي وابن البناء لا يجد فيها ذكرا لاسم الرجل لكنه يعثر فيها على اسم أفلاطون وأرسطو والفارابي وابن سينا. وعليه، فإنه يجب الإقرار بوجود تأثير فكري إغريقي، وأما تأثير ابن رشيد فيبقى مجرد افتراض رغم المجهود الذي بذل لإثباته. وللتدليل على الإقرار والافتراض فلننظر في صنيع حازم القرطاجني ولنحِلْ على ما أنجزناه حول ابن عميرة والسجلماسي وابن البناء »[1].

وأكد في موضع آخر: «أن التأثير الإغريقي في البلاغيين المغاربة حقيقة لا نزاع فيها. فقد لخص ابن رشد كتاب فن الشعر. واعتمد حازم والسجلماسي وابن البناء على بعض كتب أرسطو وبعض كتب أفلاطون التي وصلت إلى أيديهم ملخصاتها وشروحها عن طريق فلاسفة المسلمين ومتفلسفيهم. هكذا يجد القارئ عندهم كلهم أو عند بعضهم ذكرا لأفلاطون وأرسطو والفارابي وابن سينا. بيد أن ما يمكن أن يكون موضع نقاش هو تأثير تلخيص ابن رشد، إن هذا الرجل ليس له ذكر عند حازم ولا السجلماسي ولا ابن البناء رغم وجود أمثلة مشتركة بينهم وبين ابن رشد، كما أن هؤلاء لم يذكر متأخرهم متقدمهم. وعليه فقد يصعب أن يقال: إن هناك مدرسة بلاغية رشدية، وإنما ما هو سهل القول به هو وجود تأثير ثقافة إغريقية مشتركة بين فلاسفة الإسلام ومتفلسفيهم؛ على أن هذا التأثير صار أثرا بعد عين منذ القرن الهجري الثامن لأنه لم تكن له بنيات للاستقبال: بنيات اجتماعية وسياسية وثقافية وعلمية»[2].

والحق أن المتأمل لمناقشات محمد مفتاح لأعلام المدرسة المغربية يلاحظ أنه لم يسق أي رابط أو دليل يؤشر على وجود الفلسفة الرشدية وتأثيرها فيهم، خاصة حين ناقش كتاب المنزع البديع، لدرجة أنه وصف صاحبه بقوله: «إن السجلماسي الأرسطي لم يزغ عن طريق أرسطو ولذلك تبنى المبدأ المذكور «الجنس العالي لا يترتب تحت شيء ولا يحمل على جنس آخر أصلا»»[3].

ومن ثم، فمحمد مفتاح في كتابه مشكاة المفاهيم قد اشتغل على مناقشة أطروحة القائلين بتأثير ابن رشد في أعلام البلاغة والنقد في الغرب الإسلامي، وبرهن على أن أحد أهم وأبرز هذه الأعلام، وهو حازم القرطاجني قد استوعب الفكر الإغريقي جيدا، لدرجة أنه استطاع تبييئ أفكاره ومقولاته الوافدة، وإعادة استنباتها وإنتاجها وفق القوانين العربية وسَمْت كلام أصحابها، وهو ما تجلى في الأصول المنطقية المتمثلة في نظرية

1. محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص97.
2. نفسه، صص125–126.
3. محمد مفتاح، التلقي والتأويل، ص63.

التجنيس، ونظرية التقابلات، ونظرية التقسيم، والأصول الرياضية والحِكمية المتمثلة في نظرية التناسب، والاستقلالية، والواقعية والعلائقية. ليؤكد محمد مفتاح عدة مرات أن حازم القرطاجني بعد استيعابه لهذه النظريات قام بتطويعها وتبييئها بما يوائم الثقافة العربية الإسلامية لضبط الأقاويل الشعرية والخطابية في قوانينها وكلياتها.

بيد أن أحد الباحثين المغاربة حاول جاهدا نفي التأثير الإغريقي عن حازم القرطاجني، والإشارة هنا تتعلق بعباس أرحيلة الذي لم يدخر جهدا في نفي تأثير أرسطو عن حازم القرطاجني. ومن الحجج التي استند إليها وساقها لتأكيد نفيه للتأثير الأرسطي في حازم، ليؤسس بعد ذلك فصلين كاملين من كتابه على نتائج هذه الحجج، ما أشار إليه بقوله: «أما اسم أرسطو فلم يرد في كتابه [منهاج البلغاء] إلا مرتين»[1].

ومن هذا السياق يمكن أن يفهم الباحث ويتضح أمام وعيه تأكيد محمد مفتاح أن حازم القرطاجني قد هضم الفكر الإغريقي ونظريات أرسطو بوجه خاص، واستوعبها جيدا، لدرجة أنه استطاع تبييئها وتطويعا بما ينسجم مع الثقافة العربية الإسلامية، وهو ما أكده بقوله في هذا الصدد: «إن حازما هضم الفكر الإغريقي، وخصوصا ما بعد أصوله المنطقية والحكمية. تتجلى الأصول المنطقية في نظرية التجنيس ونظرية التقابلات، ونظرية التقسيم، وتبرز الأصول الرياضية والحكمية في نظرية التناسب، والاستقلالية، والواقعية أو الانسجامية، والعلائقية الشاملة. تمثل حازم تلك الأصول المختلفة وجعلها مكونات عضوية في ثقافته العربية الإسلامية فاتخذها أدوات لضبط الأقاويل الشعرية العربية وتصنيفها وتنظيمها واستكشاف مكوناتها وعناصرها»[2]؛ ومعنى ذلك أن حازم القرطاجني بعد استيعابه لتلك الأصول الأرسطية لم يكن في حاجة إلى أن يورد عبارات مثل قال: أرسطو أو ذكر أرسطو وما شابه، للدلالة على أنه يستند إلى مرجعية أرسطية، تلزمه بضرورة الإشارة إلى اسم المعلم الأول رسما ولفظا.

وعلى سبيل الختم، يمكن الإشارة في هذا السياق إلى ملاحظة مهمة طبعت قراءات المرحوم محمد مفتاح للتراث النقدي خاصة في كتاب التلقي والتأويل التي مثلتها التحولات العميقة في مسارات فكره النقدي على مستوى الوعي والخطاب والتصورات، وهو ما ينسجم مع رؤيته للتراث النقدي العربي التي كانت هي الأخرى موسومة بالاعتدال والاتزان تجاه المواقف والقضايا ذات الطابع المعرفي أو الإيديولوجي.

1. عباس أرحيلة، الغارة الهلينية والبيان العربي، ص249.
2. محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص123.

المصادر والمراجع:

- عباس (أرحيلة)، الغارة الهلينية والبيان العربي، دار كنوز المعرفة، عمَّان، ط1، 2015م.
- علي (ابن بسام أبو الحسن الشنتريني)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د. ط، 1997م.
- محمد (مفتاح):
  - التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.
  - مشكاة المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م.


د. مسعود طارق
تدريسية اللغة العربية
في ضوء اللسانيات التعليمية
قضايا وإشكالات
عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع

ملف العدد:

البلاغة والخطاب: من إنتاج المعنى إلى تحليله

الدكتور عبد الفتاح شهيد

الشعر والهوية

دراسة في شعرية القصيدة المغربية



الموجة الثقافية

نقد

بلاغة الهايكو في ديوان «خنافس مضيئة»
للشاعر المغربي سامح درويش

أيوب الطاهري[1]

«إن المشهد الثقافي العربي كان ينقصه حقا مكون الهايكو العربي، سيما وأن مختلف الشعريات العالمية تتميز اليوم بهذا المكون الشعري، حيث نجد فن الهايكو بكثافته المدهشة وآنيته ومشهديته منتشرا في كل بقاع المعمور بالرغم من منشئه الياباني». سامح درويش، من مقدمة ديوانه خنافس مضيئة، ص7.

تقديم:

يعد الهايكو[2] من الأشكال الشعرية التي وجدت طريقها إلى الثقافة العربية في العقود الأخيرة، على نحو أشكال شعرية أخرى من قبيل قصيدة التفعيلة والنثر؛ إذ حاول مجموعة من الشعراء العرب إدماجه في سياقهم المحلي بعد الاطلاع عليه والتعرف على خصوصياته المميزة على غرار باقي الأشكال الشعرية المعروفة، في ضوء انفتاح عالمي على مختلف الثقافات والآداب، وما أسهمت به الترجمة والوسائط الرقمية الحديثة من تلاقح وتفاعل وتقريب بين هذه الثقافات والآداب.

وستسعى -هذه المحاولة البحثية- إلى مقاربة ديوان «خنافس مضيئة» للشاعر المغربي سامح درويش، وفق ما تتيحه البلاغة من مداخل قرائية في مقاربة مختلف أشكال الإبداع الأدبي استنادا لما قدمته الاجتهادات البحثية البلاغية الحديثة[3]، موازاة مع خصوصية

---

1. باحث مغربي، جامعة محمد الخامس - الرباط/ المغرب.

2. ارتبط شعر الهايكو بالثقافة اليابانية القديمة موطن ولادته ونشأته وفق خصوصيات شكلية ومعنوية محددة، وله مميزاته الخاصة على غرار باقي الأشكال الشعرية الأخرى، وصار ممارسة شعرية شائعة على مستوى العالم، ويعتبره الناقد المغربي نصر الدين شردال «آخر أنواع الشعر العالمي والعربي، يكتبه الكثير من الشعراء العرب والمغاربة»، ضمن كتابه (دراسات في الشعرية المغربية الراهنة) الصادر سنة 2024.

3. بفضل الزخم والجهد والتراكم البحثي الكبير الذي عرفته البلاغة العربية في العصر الحديث، والوصول إلى فكرة أن البلاغة تتميز بالشمولية والعمومية في مقاربة مختلف أشكال الخطاب؛ غدت -البلاغة- تحمل تسميات كثيرة مترادفة

الهايكو وتجلياته المتظافرة لتشكيل نصه الشعري وأفق انتظاره، بدءا بعتبات الديوان الخارجية إلى شعرية القصيدة، وذلك لاعتبارين رئيسين؛ الأول يتجلى في كون الشاعر سامح درويش يعتبر تجربة رائدة في إبداع قصيدة الهايكو العربية، وأحد أبرز شعرائها المدافعين عنها، وبِهَمّ فكري وثقافي يسعى إلى توطينها في السياق العربي. والثاني يتجلى في كون ديوانه «خنافس مضيئة» الصادر سنة 2015 من أوائل الأعمال العربية التي تبنت قصيدة الهايكو بشكل واع ومباشر، بالجمع بين البساطة الطبيعية والدهشة الجمالية، وهو ما يعكس فلسفة الهايكو في التقاط المفارقات الصغيرة المضيئة في الحياة، تماشيا مع طبيعته في بيئته الأصلية اليابانية، ما جعل الديوان يعد علامة فارقة في شعر الهايكو العربي الحديث، لأنه يقدم قصائده بوصفها إبداعا أصيلا لا ترجمة أو تقليدا، وفق اقتصاد لغوي وعمق تأملي.

1. بلاغة العتبات في ديوان «خنافس مضيئة»:

لا يمكن اعتبار الكتاب دون عتباته قبل نصه الداخلي؛ فالعتبات وما لها من دور بلاغي تخييلي وحجاجي تأثيري في اصطحاب الكتاب وسبر أغوار نصه المركزي، تعد «البوابة الرئيسة للولوج إلى بهو النص، والتعرف على متاهاته وتلمس أسرار لعبته وإدراك مواطن جماليته، لذلك فهي التي تسيج النص وتسميه وتحميه، وتدافع عنه وتميزه عن غيره، وتعين موقعه في جنسه، وتحث القارئ على اقتنائه»[1].

- العنوان الرئيس:

لاشك أن أول ما يثير الانتباه في المؤلفات، عموما، هو العنوان قبل أي شيء، فهو «يمثل بطاقة تعريف النص، وهويته التي تشكل وجوده»[2]. وبالنظر إلى عنوان الديوان (خنافس مضيئة)؛ فإنه جاء مركبا وصفيا (صفة وموصوف)، ويقوم على التقسيمات التي أشار إليها جيرار جنيت[3]، فهناك العنوان الرئيس (خنافس مضيئة) البارز في الغلاف الخارجي للمؤلف الشعري، ونجد له تمثلا دقيقا وواضحا في الغلاف الداخلي، وهناك

فيما بينها من حيث الفكرة والتصور، وستحاول هذه الورقة البحثية الاستفادة من بعض الاجتهادات البلاغية الحديثة واستثمارها في خدمة موضوعها.

1. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص19.

2. فيروز رشام، ما تقوله العتبات النصية، ص270.

3. ينظر كتاب: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، صص71-72.

عناوين داخلية في بداية كل فصل من فصول الديوان الأربعة، وتمثل عنوان كافة القصائد المنضوية تحت فصلها؛ إذ اكتفى الشاعر بعنوان واحد رئيس لكل فصل يمثل كل قصائده، وليس هناك عنوان على رأس كل قصيدة.

ويشير عنوان (خنافس مضيئة) إلى دلالة رمزية مفتاحية في عالم الهايكو، قريبة الفهم من خلال نصوص الديوان، وإن كان العنوان أحيانا لا يقدم مضمونا عاما وقريبا لكل ما يوحي به الكتاب، وإنما يفتح تلقيه على تعدد القراءة وتنوعها. ولعل أول ما يُنتبه إليه في عنوان الديوان هو اندراجه ضمن معجم الطبيعة، ومعلوم أن شعر الهايكو في ثقافته الأولى هو احتفاء بالطبيعة أساسا، وسيتبين -فعلا- احتفاء الشاعر بها حين مباشرة قصائده، في غمرة ظروف الوجود وأسئلته الفكرية ومختلف تجلياته. ففي إحدى قصائد الديوان ظهر الشاعر بمظهر راهب يعيش العزلة باحثا عن الاستنارة في واد يسمى (زا). ويبدو العنوان كأنه لعمل سردي لا شعري، ما يدفع متلقيه إلى افتراض مسارات دلالية متعددة قبل الدلف إلى قصائد الديوان، وفق وظيفة إغرائية أكثر مما هي تعيينية أو مضمونية حسب تقسيمات جيرار جنيت لوظائف العنوان[1].

- **العناوين الداخلية:**

يتضمن ديوان «خنافس مضيئة» أربعة فصول لكل فصل عنوانه الخاص، وقد لعبت هذه العناوين الداخلية التي وسم بها الشاعر قصائد الفصول دورها الأيقوني من خلال بعدها الإيحائي والتواصلي، وتوجيه القراءة الشعرية للنصوص والمساعدة في الكشف عن دلالاتها، لاسيما إذا كان العنوان دالا على مدلوله وعاكسا له بوصفه المرآة التي تظهر النص، لذا لا ينمو هذا النص إلا في ظل عنوان يوجه القارئ إلى مفاتيحه، كما أنه لا يمكن للعنوان أن يجسد حضوره إلا بوجود النص، بمعنى أن العنوان يتحد مع المتلقي في اكتشاف النص والدخول إلى عالمه، وهذا ما أسهمت به عناوين فصول الديوان الأربعة؛ فجميعها قامت بدور فتح الطريق نحو فضاء القصائد وتجلياتها وافتراض مضمونها، فقد جاء العنوان الأول موسوما ب: «معصوب المجاز أنظر إليك يا أزهار اللوز»، والثاني:» مكان قلبي، بهمة يحفر نقار الخشب»، والثالث: «قبلة في الهواء تبهج فتى يصلح السكة»، والرابع: «خوذته معه، لكنه يعتمر عمامته»، وكل القصائد المنضوية تحت لواء هذه العناوين الأربعة يوجد رابط مشترك بينها هو الطبيعة، فهو جوهر إبداع شعر الهايكو الذي حافظ عليه سامح درويش

1. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، صص75-76.

ببراعة لافتة وقدرة خلاقة جعلت من مكون «المشهد» مظهرا بارزا في الكشف عن رؤية الشاعر وتجربة حياته، وكل عنوان وله علاقة مباشرة مع كل قصائد فصله في المضمون والمقصد.

- الإهداء:

يعد «الإهداء» من العتبات التي تحدث عنها جيرار جنيت ونظر إليها نظرة خاصة بوصفها تطلع بوظيفتين؛ الأولى دلالية تحمل المعنى الموجه للمهدى إليه والعلاقات التي سينسجها من خلاله، والثانية تداولية تغدو مهمة لكونها «تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه»[1].

وقد أهدى الشاعر سامح درويش ديوانه لواد يسمى «زا»: «إلى وادي زا من المنبع إلى المصب». وهو واد يوجد بالجهة الشرقية للمغرب يمر عبر إقليمي جرادة وتاوريرت، المنطقة التي ينحدر منها الشاعر وفيها ولد وترعرع. ومادام الهايكو في منشئه الأول هو شعر احتفائي بالطبيعة؛ فإن الإهداء قد يكون تغن بالوادي الذي يؤثث فضاء المنطقة الجغرافية لموطن الشاعر، أو أن وادي «زا» سيكون فضاء ومشاهد قصائد الديوان، «من المنبع إلى المصب»، وفق رحلة تستغرق زمنا من نقطة بداية تَشَكُّل الوادي إلى منتهاه، وبين البداية والنهاية محطات عديدة قد تختلف عن بعضها البعض، فالَوادي يمر عبر مدن وقرى تختلف في تسمياتها وكيفيات تعاملها معه ونظرتها إليه ومدى الاستفادة منه، وهذا الاختلاف قد يصاحب أيضا قصائد الديوان من بدايته إلى نهايته، فهي كذلك بمثابة واد له منبع/ بداية، ومصب/ نهاية.

- بلاغة القصيدة في ديوان «خنافس مضيئة»:

إذا كان للهايكو حدود خاصة في الكتابة[2]، من أهمها العزوف عن القوالب الشعرية العربية وأساليبها التي ترتكز على البناء الجمالي للقصيدة؛ فإنه كذلك يعتمد على نقل المشهد من الواقع متخليا عن المجاز بعيدا عن التحسين البديعي، والارتكاز على الآنية في نقل المشهد بشكل يكاد يكون واقعيا لكن بعمق جمالي آخر، إنه «شعر متحرر من

1. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص95.
2. ينظر: مقدمة ديوان خنافس مضيئة، للتعرف والاطلاع على الحدود التعبيرية لشعر الهايكو حسب سامح درويش، وأبرز ذلك: «توظيف ألفاظ بسيطة بعيدة عن التأنق وزخارف البلاغة حيث يتم نقل مشهد الهايكو بعفوية وآنية»، ص4.

قبضة النموذج الجاهز، والتخلص بمقدار من أصباغ البديع وأثقال البيان لصالح زوايا جمالية جديدة تنبثق من فلسفة الاستنارة وتستمد بناءها من عناصر المشهدية الحية والدهشة الخلاقة، إنه شعر يعتمد على ألفاظ بسيطة بعيدة عن التأنق وزخارف البلاغة حيث يتم نقل لحظة الهايكو أو المشهد بعفوية وآنية ببراءة طفولية»[1]. الأمر الذي يثير سؤال كيف تتحقق بلاغة قصيدة الهايكو التي عمد أصحابها إلى التخلي عن المظاهر البلاغية المميزة للخطاب الشعري أساسا؟ كيف يمكن مقاربة قصائد ديوان «خنافس مضيئة» مادامت خطابا تخييليا يروم الغرابة حسب تصور البلاغة الحديثة وهي شبه خالية من أساليب البلاغة المألوفة؟

بالعودة إلى مفهوم البلاغة الحديث، باعتباره مفهوما عاما «تتفرع عنه بلاغات خاصة، ثم يتفرع بعض تلك البلاغات عن بعض، ويتداخل بعضها مع بعض: تتفرع بلاغة السيرة الذاتية، مثلا، عن بلاغة السرد (أو السردية)، أو تحديدا عن بلاغة الرواية. وقد أخذت هذه البلاغة أسماء خاصة مستقلة حينا عن جذر (ب ل غ): مثل البديع، وفن الشعر، والصناعتان (صناعة الشعر وصناعة الكتابة) ... الخ، ومضافا إليه حينا، مثل بلاغة الإشهار وبلاغة المسرح وبلاغة الصورة... الخ. والمنطق يقتضي من هذه الجهة أيضا، أن يكون هناك منسق يخترق هذه البلاغات: البلاغة العامة تستلزم بلاغات خاصة، والبلاغات الخاصة تقتضي بلاغة عامة، والبلاغة العامة تتضمن عنصرا منسقا»[2]، فهذا يعني إمكانية الحديث عن بلاغات فرعية داخل بلاغة الشعر أيضا، بحكم أن «الشعر العربي المعاصر متنوع الأشكال»[3]، ومنه الحديث عن بلاغة خاصة بشعر الهايكو حسب خصائصه الشكلية والمعنوية والإيقاعية. الشكلية تتجلى في مظهر الإيجاز المميز لهذا النوع الشعري، وهذه البلاغة المخصوصة بالإيجاز «تقتضي مراعاة هذه الخصوصية انطلاقا من مبدإ نصدر عنه يقضي بأن البلاغة ليست شكلا متعاليا أو مطلقا، بقدر ماهي أشكال متعينة ومتنوعة»[4]، والمعنوية في ركونه لمعجم الطبيعة يكتنف منها أدوات المشهد والتصوير والترميز والتلميح كما هو معروف في مبادئ شعر الهايكو، وفي ضوء رؤية الشاعر ورؤياه، والإيقاعية تتمثل في الموازنات الصوتية ضمن التصور البلاغي الجديد للمكون الصوتي الشعري. وكل هذه المظاهر تتلاحم فيما بينها لتشكل صورة شعرية خاصة بقصائد الديوان، تتحد فيها اللغة

1. سامح درويش، من مقدمة ديوانه خنافس مضيئة، صص4-5.
2. محمد العمري، المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، ص76.
3. محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج3، ص22.
4. محمد مشبال وعلي البوجديدي، من مقدمة الكتاب الجماعي: في بلاغة الأشكال الوجيزة، ص10.

بالإيقاع في التقاط المشهد. فالصورة الشعرية في قصيدة الهايكو تتجلى في «القدرة على توصيف مشهد والإتيان بصورة وشرح حالة ووصفها بدقة متناهية، ولكن بأقل عدد من المفردات، وأيضا خلق صور جميلة بعيدا عن الإطناب أو التقعير»[1]، لذلك فهي مكون كلي تتظافر فيه مختلف تجهيزات بناء القصيدة، وليست مكونا جزئيا محددا منعزلا عن باقي المكونات الأخرى بقدر ما هي رابطة بينها، وهو ما يتجلى في قصائد ديوان «خنافس مضيئة»؛ إذ الشاعر وعلى امتداد نصوصه نقل مشاهد شعرية وفق صور فنية مختلفة، وما وجده في وادي (زا) وساعده على التعبير الذاتي وبعده الرؤيوي، فالديوان يتمتع بشكل نصوصه واشتغاله الخاص، إلى جانب التخيل الشعري عبر تخوم مكونات الطبيعة، وما أتاحته من نفس تعبيري جعلت نصوص الديوان تعكس عمق تجربة الشاعر وقدرته على اقتحام معالم الجمال الحقيقي عبر تفاصيل دقيقة وكائنات بسيطة، وكلمات رهيفة تضمر دلالات كبيرة وعميقة.

- بلاغة الإيجاز:

يبدو أن أبرز سمة يتصف بها ديوان «خنافس مضيئة» هي براعة صاحبه في خلق الدهشة بشكل شاعري جذاب، ووفق بلاغة إيجاز لا تتعدى ثلاثة أسطر في كل قصائد الديوان على نحو شعراء الهايكو الكبار في بيئته الأصلية، وذلك بناء على ميزات الهايكو الأساسية وبلغة ونكهة عربية. الأمر الذي لا يجعل الحديث عن الشاعر في مرحلة التجريب بقدر ما هو في مرحلة الإبداع المتطور الناتج عن التراكم القرائي والمعرفي والدربة والاحتكاك بنماذج الثقافات الأخرى. وبلاغة الإيجاز هنا هي «بلاغة مخصوصة تتجاوز الطابع الكمي لتصبح مقاما في القول، وسبيلا سلكه المبدعون لتدشين بلاغة جديدة أسهمت في تجديد تقبلنا لسائر الخطابات على اختلاف أنواعها، وتعدد مسالكها»[2]؛ إذ إن مظهري التكثيف والإيجاز أولى المظاهر البلاغية الحاضرة في تشكيل وبناء قصائد الديوان، والإيجاز في الهايكو هو عمود الدهشة فيه، باعتبار أن «الدهشة» المكون الأساسي الأول لشعر الهايكو، وبالتالي فهي متلازمة مع الإيجاز منسرحة معه في حدود مشتركة ومتطابقة، فصح القول عليهما وجهين لعملة واحدة. وقد أفلح كثيرا سامح درويش في جعل «الدهشة» منطلق الإبداع الهايكي عنده وفق مبدإ الإيجاز يقيم بناءه الشعري على أساسها، ومن أمثلة ذلك القصيدة التالية:

1. مراد الخطيبي، شعر الهايكو بين اختزال اللغة وعمق الصورة، ص142.
2. نفسه، ص10.

أَمَامَ المِدْفَأة،
شجَرةُ اللّوْز تُظلّنِي
حتّى وهيَ تحْترِقْ[1].

تتكون القصيدة من ثلاثة أسطر وتسع كلمات وفق إيجاز متلاحم مع الدهشة وعبر أساس المشهد. ف «أمام المدفأة» الشاعر واقف أو جالس، وفي المدفأة خشب من عود شجرة اللوز يظله: «شجَرةُ اللّوْز تُظلّنِي»، والظل يقتضي أن تكون الشجرة في حالتها الطبيعية واقفة ممدودة بالأرض تلقي بأغصانها لا مقطعة موضوعة في المدفأة، غير أنه -الظل- في قصيدة الشاعر لا يتحقق بصورته الحقيقية والواقعية من خلال حالة الشجر في الطبيعة، ولكنه حضر بشكل آخر رغم ما ابتليت به شجرة اللوز، فتحول هذا الظل من وظيفته في الوقاية من حر الشمس إلى التدفئة من قساوة البرد: «حتّى وهيَ تحْترِقْ». بمعنى أن الشجرة في الحالتين معا خدمت الإنسان رغم ما تعرضت له من انتهاك، فقد عبر الشاعر عن ذلك وفق رهفة لغوية بسيطة ومشهد اعتيادي على أعيننا، لكنه حسب رؤية الشاعر مشهد عظيم وصوفي لا ندركه في عمقه بالعين المجردة، وهذا ما ينسجم مع تعريف الشاعر الأردني محمود عبد الرحيم الرجبي لشعر الهايكو قائلا: «الهايكو أن تصف مشهدا يراه الجميع كل يوم بطريقة لم يفكر فيها قبلك أحد. الهايكو أن تجعل الآخرين يرون ما تراه وحدك أنت، أو أن ينظروا إلى المشهد عبر عينيك؛ عندها سيعرفون كم كانت عيونهم عاجزة وخادعة، ويتأكدون من أنهم في حاجة إلى أحاسيس جديدة، وإعادة توقيع معاهدة تفاهم وصلح مع أنفسهم. الهايكو هو ما وراء المشهد، وما بين المشهد، وما يحاول المشهد أن يمنعك من رؤيته دون تأمل عميق»[2].

- بلاغة المعجم الشعري:

التزم كثيرا ديوان الشاعر سامح درويش، كما هو معلوم في شعر الهايكو، بمعجم الطبيعة وجعله مدار القول الشعري وفضاء للتعبير عن رؤياه الوجودية ورؤيته للأشياء، فقد ارتوت قصائده من الطبيعة فجاء حقلها الدلالي محتفيا بها متغنيا بمظاهرها وكائناتها؛ إذ الشاعر انغمس في أجواء الطبيعة للتعبير عما يخالج ذاته جاعلا إياها مسعفه في التعبير عن حالات

1. سامح درويش، خنافس مضيئة، ص19.
2. من مقدمة مجلة الهايكو العربي، ع6، ص7.

يومية تبدو لنا عادية ومألوفة بينما هي عكس ذلك تستدعي التأمل وإعادة النظر فيها والتعامل معها، فالطبيعة هنا وسيلة للمعرفة والاكتشاف ومساءلة الآخر والذات في الوقت نفسه. والديوان الذي جاء في 105 صفحة اجتمعت قصائده لتتآلف وتشكل قصيدة واحدة، فصح أن نقول: الديوان/ القصيدة، إنه ديوان بقصيدة كبيرة تتراوح مشاهده بين محيط وادي (زا) وكائناته من طيور ونبات وحشرات، وبين مواصلات المدينة من خلال الباص والقطار والطائرة والمطار والمحطة، قصائد متلاحمة متشابهة، حتى إن الشاعر نفسه قال عنها:

مِثْلَ بُيوتِ السكَنِ الاقْتِصَادي
مُتَشَابِهَة،
تَبْدُو هَذِه القَصائِد[1].

إن شعر سامح درويش في الديوان/ القصيدة هو شعر بنفس شاسع ممتد، جمع مشاهد شعرية نقلها بصور فنية ممتحة من الطبيعة في أغلبيتها، جاعلا من محيط وادي (زا) ضالته التعبيرية ومسعاه الرؤيوي، بل إن الشاعر يظهر عبر قصائد ديوانه بمظهر راهب يبحث عن الاستنارة والعيش في وادي «زا» الذي أقام معه علاقة خاصة وصلت إلى مستوى الصحبة والاعتراف[2]:

بصدقه الرقراق،
اليوم أسر لي وادي «زا»:
أنت ضفتي الثالثة!

فكان له أن صاحب كذلك كائناته من نبات وشجر وأحجار وحشرات وطيور:

يَا لَصُحْبَةَ الوَادي!
عَلَى حَوَافِ قَلْبي أَيْضًا
طُحْلبٌ أَخْضَر[3].

بمعنى أن إهداء الديوان الذي قدمه الشاعر لوادي «زا»: (إلى وادي زا من المنبع إلى المصب)، ليس تعلقا بالطبيعة بحكم أن الهايكو هو احتفاء بالطبيعة، أو تغني بالوادي لأنه

1. سامح درويش، خنافس مضيئة، ص16.
2. نفسه، ص16.
3. نفسه، ص72.

يمر من منطقة مسكنه، بل هو إهداء حميمي موجه لصديق يحضر في شعره ليناجي له دواخله ويتبادل معه الحياة والكلام والصحبة والهموم:

الوَادِي،
هَا هُوَ بَين العِمَارَات
يَتَفَقَّدُ مَجْرَاه[1].

وانسجاما مع الحضور القوي لمعجم الطبيعة وهيمنته على الديوان/ القصيدة، وتشكيله لبلاغة خاصة أسهمت في تشييد رؤية الشاعر للأشياء وتكوين رؤيا جمالية وفنية لقصيدة الهايكو، نجد أن لفظة «الماء» تطغى كثيرا على نصوص الديوان ممتدة عبرها. فالماء شرط الوجود والضامن للبقاء والاستمرار، وبانعدامه تزول الطبيعة والحياة، بل حتى الحجر هو في حاجة إليه:

حَصَواتْ الوَادِي،
لَم يَصقَلها
سِوَى حنَان الماءْ[2].

ويحتفي الشاعر بالماء في بعده الرمزي والواقعي على امتداد قصائده، وفي مشاهد مختلفة؛ إذ جعل منه مفتاحا لفهم القصيد، ورمزا متضمنا للكثير من الدلالات:

النّافُورَة،
يا لَلْمَكِيدَة
لِتَعْذيبِ الماء[3].

فإذا كان الماء موردا طبيعيا حرا يتقلب عبر حالاته الفيزيائية الثلاث وقوة هائلة حين يجتمع بكثرة، ولا يمكن للحياة أن تستمر من دونه، مما يفرض على الإنسان الوعي بأمره وحاجته في شتى المبتغيات، وضرورة الحفاظ عليه والإرشاد في استعماله، فإنه حسب القصيدة يتعرض للمكر والخديعة؛ إذ يستحضره الشاعر ببعد روحي في مشهد يبدو لنا

1. سامح درويش، خنافس مضيئة، ص81.
2. نفسه، ص14.
3. نفسه، ص64.

جميلا بينما هو يراه في موضع مكيدة، وذلك بفعل الإنسان الصانع للنافورة قصد الاستمتاع بحركات الماء البهلوانية مرغما على أدائها، وبتعاقب واستمرار لإرضاء نزواته وما يراه ممتعا في حين هو عند الشاعر فيه خدعة وإساءة للماء. لا أحد تأمل أو فكر في جوهر مشهد النافورة ومكيدتها للماء، وحده الشاعر من امتلك هذه الحاسة واستكنه المحنة التي يتعرض لها الماء من خلال النافورة.

ومن كذلك مظاهر احتفاء الشاعر بمعجم الطبيعة وتغنيه به وهيمنته على الديوان/ القصيدة، يقول:

مَعْصُوبَ المَجَازِ،
أَنْظُرُ إِلَيْكِ
يا أَزْهَارَ اللَّوْزِ[1].

الوصف المشهدي للقصيدة هي أن الشاعر واقف يتأمل جمالية شجرة اللوز، خاصة إذا كان فعل التأمل في أول فصل الربيع؛ إذ يكون شجر اللوز مكللا بتاج أزهاره الباهية والناضرة ذات اللون الأبيض الوردي، فهذا المشهد الطبيعي البهي لشجرة اللوز المزهرة يكفي لوحده إبداعه في قصيدة هايكو. غير أن الشاعر ورغم تشكيله لقصيدة هايكو في حق بهاء وجمالية أزهار شجرة اللوز واحتفائه بها، إلا أنه ضمنها في مطلعها قضية أساسية تدل على عسره في التعبير عن تأمله تجاه زهر اللوز: «معصوب المجاز»، فالتعبير الشعري غالبا ما يتلفف بمظاهر البلاغة لتزيين وتعظيم صورته ومقصوده، لكن شعر الهايكو، وبتعبير الشاعر نفسه، يبتعد عن «التأنق وزخارف البلاغة من أصباغ البديع وأثقال البيان لصالح زوايا جمالية جديدة تنبثق من فلسفة الاستنارة وتستمد بناءها من عناصر المشهدية الحية والدهشة الخلاقة، وذلك بواسطة ألفاظ بسيطة تنقل لحظة الهايكو أو المشهد بعفوية وآنية ببراءة طفولية»[2]. كما أن دلالة القصيدة تتضمن تناصا قويا وظاهرا مع قصيدة «لوصف زهر اللوز» للشاعر الفلسطيني محمود درويش.

ومن زهر شجرة اللوز ينتقل الشاعر إلى الاحتفاء بزهر شجرة الرمان لكن ليس لبعده الجمالي فحسب، وإنما كذلك لبعده الوظيفي:

1. سامح درويش، خنافس مضيئة، ص29.
2. مقدمة ديوان خنافس مضيئة، صص5-6.

ثَلاثَتُنَا،

نتَحدَّثُ لُغَةَ الجُلَّنَارْ

الدَّعْسُوقةُ والرُّمّانة وأَنَا[1].

يقول مشهد القصيدة إن ثلاثا لهم علاقة ب: الجُلَّنَار (زهرة شجرة الرمان)، من خلال عبارة: نتَحدَّثُ لُغَةَ الجُلَّنَارْ، إيحاء على وجود تواصل متبادل، وهم: الدعسوقة والرمانة والشاعر (وأنا). علاقة الدعسوقة بالجُلَّنَار تتجلى في مصلحة مشتركة؛ إذ الدعسوقة تتغذى على رحيق أزهار الرمان، وتسهم في تلاقحها بنشر حبوب اللقاح بينها، مما يتولد عنه بعد ذلك حبة الرمان. أما علاقة الرمانة بالجُلَّنَار فهي علاقة متسلسلة لابد منها، فوجود الرمانة يعني ضمنيا تكونها عن طريق زهرتها التي تسبق عملية التكون قبل لقاحها. وعن الشاعر بالجُلَّنَار فهي علاقة إعجاب ومحبة وتأمل واحتفاء تجاه جمالية ومشهدية الزهر، وكيف أن هذا الجُلَّنَار يجمع علاقات مختلفة بين الدعسوقة والرمانة والشاعر.

ويمتد احتواء الشاعر واحتفائه بالجُلَّنَار إلى حبة الرمانة بتعلق كبير وإحساس مرهف إذ هي تعرضت للأذى:

نكايةً بِي

تَفتحُ الرّمَّانةَ بالسّكّينِ

فَتُدْمِينِي[2].

إن هذا الاحتفاء من الشاعر للطبيعة ببساطة ورشاقة عبر مشاهد شعرية مفعمة بالإيحاء والدقة في التوصيف، وسرد المشهد بالفعل المضارع وما يدل عليه من استمرارية وتسلسل لا يدخل فقط في إطار احتماء الهايكو بالطبيعة وجعلها مجال تعبيره التخييلي، وإنما كذلك تنبيها منه على الاستلاب السكاني المدني الذي ترسخ فينا إلى درجة اختفاء حس تلاقينا للطبيعة وتأملنا لمشاهدها الأثيرة التي تعودنا على رؤيتها بلا عمق ولا إدراك، فالشاعر في ديوانه/ القصيدة انصهر في الطبيعة حتى غدت ذاته كائنا متقلبا بتقلبها، بولع وتعلق يخاطبها مرة فتخاطبه مرات عديدة؛ إذ يخاطب الوادي وسمكات الوادي وسلاحف الوادي وضفدع الوادي، وحلزون الماء والسلطعون، والحجارة وديدان الأرض وخنافس الوادي، والقط والفئران والحصان، والنحل والنمل والفراش والجراد والخفافيش والعديد من الحشرات،

1. سامح درويش، خنافس مضيئة، ص33.

2. نفسه، ص55.

والشحرور والحسون ونقار الخشب والعندليب واللقالق وكثير من الطيور، وأشجار التين والزيتون والرمان واللوز والتوت والنخل والبرتقال والدفلى والأكاليبتوس والجاكاراندا وغيرهم، والسماء والحقل والشمس والقمر والنبع والبحر، كلنا نرى هذه العناصر الطبيعية ونعيش بها ومعها لكننا لا نراها كما يراها الشاعر، ولا نحزن على الإساءة إليها والضرر بها كما يدمى عليه هو، ولا نكلمها ونصادقها كما يفعل هو:

وَرَاءَ مِحْرَاثي
مَا يَكْفي مِنْ دِيدانِ الأَرضِ،
مَهْلا يا طُيورَ البَقرْ[1].

- **بلاغة الموازنات الصوتية:**

تعد الموازنات الصوتية من مميزات الشعر على غيره من الأشكال الأدبية الأخرى، والحديث عن الموازنات الصوتية حسب الرؤية البلاغية لا يقتصر على الوزن والقافية وما جاءت به القواعد العروضية الخليلية، بل يتعدى ذلك إلى مختلف الصور الشعرية والانزياحات الأسلوبية والأساليب التأثيرية، مادام الشعر «مادته الخام هي الأصوات المتآلفة مع بعضها»[2]. في هذا الإطار يقسم محمد العمري البنية الصوتية للشعر تحت مبحث الإيقاع إلى ثلاثة أقسام:

- الوزن العروضي: ويعتبره ذات «طبيعة تجريدية، مكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسبابا وأوتادا، تمثل بصيغ صرفية، أو تفعيلات حسب نظام الخليل الذي نجده ملائما في هذا الأمر»[3].

- **الأداء:** ويضم كل «صور تجليات الإنجاز الشفوي، أو التأويل الشفوي للنص. بما فيه من مدة وشدة وارتفاع.. وهو مجال الدراسة التجريبية المخبرية»[4].

- **الموازنات:** ويعنى هذا القسم ب «كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات»[5].

1. سامح درويش، خنافس مضيئة، ص24.
2. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص43.
3. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية، ص 11.
4. نفسه، ص11.
5. نفسه، ص11.

ويفصل العمري في قسم الموازنات على أنه يهتم ب «الموازنات المجسدة بواسطة الصوامت، أي في التجنيس، وفي الموازنات المجسدة بواسطة الصوائت، أي الترصيع»[1].

وهكذا يتبين موقع وعمل الموازنات الصوتية ضمن مكون الإيقاع إذ هو مجال الدراسة المشتركة بين مختلف أشكال الشعر، تسهم في حركة تنمية وتوليد الدلالة من داخل بنية النص الشعري، خاصة وأننا بصدد دراسة قصيدة لا يمكن الحديث عنها من الناحية العروضية، ولا يمكن النظر إليها من زاوية الأداء أو التأويل الشفوي لأنه عمل الدراسة التجريبية المخبرية. فكل شكل شعري يتمتع بخصائصه المميزة والمتوافرة فيه، لذا فإن الحديث عن إيقاع قصيدة الهايكو لن يتعدى أبعاد الموازنات الصوتية في إطار ما اعتبر من مشاغل البديع، وذلك بالارتكاز على التماثل والتشابه عبر رصد الخواص الإيقاعية للصوت وفق بنيتي التوازي والتكرار التي تحقق موازنات تجمع بين السمعي والبصري والتنظيمي والتأويلي. وديوان سامح درويش «خنافس مضيئة» تحققت فيه مظاهر عدة للموازنات الصوتية عبر مفاهيمها الفرعية، بطريقة فنية جمعت بين الواقع والخيال، مما حقق تناغما صوتيا كان له وقع على الأذن والقلب، ويمكن رصد ذلك من خلال ما يلي:

- **التجنيس:**

يتمظهر التجنيس كثيرا في ديوان «خنافس مضيئة» بنوعيه السجعي واللفظي[2]، فقد ترددت مجموعة من الصوامت والألفاظ المتقاربة ليس على مستوى السطر الشعري أو القصيدة فقط، بل على مستوى الديوان كاملا، خاصة وأننا اعتبرنا فيما سبق الديوان كله بمثابة قصيدة واحدة (الديوان/ القصيدة). ومن التجليات الكثيرة للتجنيس السجعي داخل نصوص الديوان/ القصيدة، نورد النموذج التالي:

مثل بتائل زهرة،
بفرقعاتها تجمعنا
أغصان زيتون تحترق[3].

1. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية، ص13.
2. يتعلق التجنيس السجعي بتردد الصوامت فيما بينها من علاقات وبناء توازن صوتي، بينما يتعلق التجنيس اللفظي بما له علاقة بتردد البناء اللفظي المتماثل بين الصوامت والصوائت. ينظر في هذا الصدد ما قدمه محمد العمري حول هذا الموضوع في كتابه «الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية»، صص9-10.
3. سامح درويش، خنافس مضيئة، ص16.

في القصيدة 18 صامتا ترددت حسب نطقها 37 مرة في مجموعها العام، وموزعة بين ما هو مهموس ومجهور، وفيما يلي تصنيف ذلك:

الصامت	مرات تردده	تصنيفه
م	2	مجهور
ث	1	مهموس
ل	2	مجهور
ب	2	مجهور
ء	2	مجهور
ز	2	مجهور
هـ	2	مهموس
ر	3	مجهور
ت/ ة	7	مهموس
ف	1	مهموس
ق	2	مهموس
ع	2	مجهور
ج	1	مجهور
ن	4	مجهور
غ	1	مجهور
ص	1	مهموس
ي	1	مجهور
ح	1	مهموس

الأصوات	عدد التكرار	النسبة المئوية
المهموسة	15 صوتا	41 %
المجهورة	22 صوتا	59 %
المجموع	37 صوتا	100 %

استنتاج:

يظهر من خلال التصنيف أن حرف «التاء» هو الذي ترددا كثيرا في القصيدة (سبع مرات)، ويحضر في جميع أسطرها، ويفوق الصامت الموالي له في عدد التردد بثلاث مرات، كما أنه يهيمن ترديدا في الديوان كله تقريبا. وهو حرف مهموس انفجاري لثوي

ينتمي إلى مجموعة الحروف النطعية (الطاء والدال والتاء)، أسهم في تحقيق تراكم صوتي يتماشى مع تساؤل الشاعر داخل قرارة نفسه عن مشهده المعبر عن حالة في الطبيعة، ومع الآخر لينقل إليه رهفة هذا المشهد وإحساسه تجاهها من خلال أسماء عناصر الطبيعة (بتائل - زهرة - أغصان - زيتون)، وما يكتنفها من فعل جعل الشاعر يتساءل عن مآلها (تحترق)، وفق شبه «مونولوج» بصوت منخفض يردده باله وتجسده القصيدة. ورغم غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة في النص، إلا أن التردد الصوتي الأكبر يعود للحرف المهموس (التاء) المسيطر على أغلب كلمات القصيدة.

وقد اقترن صوت «التاء»، في القصيدة التمثيلية، بصوت آخر يأتي بعده في عدد مرات التردد هو صوت «النون»، الموحي على أنين الحزن والألم الذي ينتاب نفسية الشاعر جراء هول المشهد وإدراكه له بسبب ما يصيب أغصان الزيتون (تحترق). وهو صوت مجهور متوسط والوصف نفسه لحرف «الراء» الذي يأتي في المرتبة الثالثة من حيث تردد الأصوات في القصيدة بثلاث مرات، وتوحي دلالة ذلك على نفسية الشاعر غير القادر على كتم صخبه نحو مشهد الطبيعة المؤلم (زهرة - بفرقعاتها - زيتون - تحترق)، احتفاء منه بها وتنبيها على رمزيتها الوظيفية رغم إيذائها. فأغصان الزيتون التي تحترق في مشهد القصيدة رغم فرقعاتها السيئة والمدوية في نفسية الشاعر نتيجة الاحتراق، إلا أنها تقوم بجمع الشمل بين الأفراد (مثل بتائل زهرة تجمعنا)، نحن نؤذيها وهي لا تؤذينا بل تجمعنا. وهكذا فقد جانس الشاعر بين حروف متناقضة من حيث النطق، الأول مهموس والثاني والثالث مجهوران، وفق تجانس دال على الانسجام الإيقاعي والالتحام الصوتي؛ إذ إن توظيف الأصوات هو لغرض تحقيق تراكم صوتي وتوازن بدلالات متعددة ومتنوعة بتنوع الأصوات في القصيدة، وبالتالي تحقق تفاعل الصوت مع الدلالة. فالهمس حالة شعورية تحرك عواطفنا باعتبارنا متلقين وتدخلنا في عالم الشاعر الخاص، والجهر منبه باعتباره يتميز بالقوة والشدة باهتزاز الوترين الصوتين أثناء تحققه.

إن مزاوجة الشاعر بين الهمس والجهر من خلال مختلف الصوامت المشكلة لكلمات ديوانه/ القصيدة أمر يكشف عن تضاد، فالجهر والهمس متناقضان، وهذا التناقض له إيحاءاته، فالهمس يحتاج إلى جهد ووقت، فتضاعفت مجهودات سامح درويش ليوصل لنا أحاسيسه ورهفته تجاه عناصر مشاهده، سواء في رحاب الطبيعة أو المدينة، بينما الجهر ينتج بجهد ووقت أقل؛ إذ يكون الشاعر قاصدا رفع الصوت لإثارة الانتباه أو المعاتبة

والدعوة الملحة إلى التأمل والكف عن الأذى، فالجهر هنا هو جسر الربط بين الصوت والمعنى والمقصد، وبالتأمل في نصوص الديوان/ القصيدة فإن ذلك يظهر جليا.

أما من مظاهر النوع الثاني من التجنيس –التجنيس اللفظي– وهو مظهر يحضر في العديد من قصائد الديوان، نورد المثال التعبيري التالي:

هَاتِفي يَنِقُّ،
ضِفدَعُ الوَادي وَقَلْبِي
كلاَهُمَا يَنِطُّ.

يتضح التجانس بين كلمتي: يَنِقُّ/ يَنِطُّ، وهو تجانس قوامه الاختلاف والتشابه في الوقت نفسه، الاختلاف في صامت واحد هو القاف في (يَنِقُّ)، والطاء في (يَنِطُّ)، مع الإشارة إلى ضيق الحيز؛ إذ جاءت لفظة (يَنِقُّ) قبل الوقف الأول، ولفظة (يَنِطُّ) قبل الوقف الثاني، أي أن صوت القصيدة كاملا لا يتوقف إلا عند حدود اللفظتين لا غير، والتشابه يتجلى في نفس عدد الحروف وفي كونهما تشتركان في النوعية (فعل + مضارع مع ضمير الغائب هو)، والدلالة الزمنية، كما أن الحرفين اللذان يختلفان فيهما هما من نفس المجموعة الصوتية (مهموسان)، أي يتحدان في دلالة الصوت ومقصده الشعري. واجتماع التجنيس بنوعيه اللفظي والسجعي في قصائد الديوان حقق موازنة صوتية على مستوى تكرار الصوامت، الأمر الذي خلق إيقاعا في النص أضفى جمالية على شاعرية الديوان، فالصوامت المتجانسة خلقت تراكما وتفاعلا وتكاملا، لينفلت الصامت إلى بنية صوتية تنقلنا إلى دلالات يجتمع فيها السمعي بالبصري، فنكون أمام الوظيفة السمعية التناغمية، والوظيفة التوازنية التنظيمية، والوظيفة التأويلية المتعددة القراءات.

- **الترصيع:**

الترصيع مظهر لغوي شعري تحققه الصوائت الموجودة في القصيدة، باعتبار توازن الصوائت في الحركات والمدود. وفيما يلي نورد نماذج لقصائد جسدت حضور الترصيع بنوعيه الصرفي والسجعي.

- **الترصيع الصرفي:**

الترصيع الصرفي سمة أسلوبية تضفي جمالية ودينامية صوتية على القصيدة، ويتمظهر

كثيرا هذا المكون الصوتي ضمن ديوان «خنافس مضيئة» بين النصوص فيما بينها، بحيث نجد عددا من القصائد المتتالية حسب ترتيبها في الديوان تتضمن جوانب كثيرة من الترصيع الصرفي، خاصة وأننا اعتبرنا الديوان كاملا بمثابة قصيدة واحدة، مما يحقق تناغما صوتيا أثناء مباشرة قراءتها، ودلالة قوية باعتبار أن عددا كبيرا من القصائد المتتالية نجدها تشترك وتتحد في المشهد المعبر عنه. ومن مظاهر التصريع الصرفي داخل القصيدة الواحدة:

يَا لَيْلُ يَا عَيْنُ،
من شدة ظلمتي
تزداد نجومي[1].

يحضر التصريع الصرفي بين كلمتي: لَيْلُ/ عَيْنُ، باشتراكهما في عدد الحروف والصيغة الصرفية (لَيْلُ = فَعْلُ/ عَيْنُ = فَعْلُ). كما أنهما جاءا متوازيين نحويا في موقع منادى تسبقهما أداة نداء (يا)، وهذا التطابق الصرفي جاء متجاورا على مساحة ضيقة لا يفصلها بين اللفظتين سوى أداة النداء، كما أن اللفظتين تنتهيان بحرفين ينتميان إلى الأصوات المجهورة وما لذلك من دلالة شعرية، إنه تماثل صرفي حقق نغما وتناغما صوتيا للنص الشعري، وإيحاء على قوة خطاب الشاعر تجاه من يناديه.

- **الترصيع السجعي:**

المقصود بالترصيع السجعي تجانس الحركات ومدودها ومدى دورهما في خلق توازن صوتي، وما يقدمه ذلك من إضفاء شاعري على القصيدة إيقاعيا ودلاليا. ومن أمثلة ذلك في ديوان «خنافس مضيئة»:

حَصَوَاتُ الوَادي
لَمْ يَصقَلْهَا
سوَى حنَان الماءْ.

بالنظر لحركات صوامت القصيدة ومدودها، فقد خلقت دورا إيقاعيا حقق نغمات موسيقية توافقت مع مقصد الشاعر؛ إذ نجد تكرارها أمرا متناسبا مع دلالة القصيدة ونفسية الشاعر تجاه مشهده المعبر عنه، ويمكن أن نصنف ذلك حسب الآتي:

1. سامح درويش، خنافس مضيئة، ص92.

الحركات:

السطر	الفتحة	الضمة	الكسرة
1	4	1	1
2	4	0	0
3	4	1	1

المدود:

السطر	الألف	الواو	الياء
1	2	0	1
2	1	0	0
3	3	0	0

تهيمن الفتحة في أسطر القصيدة بتكرارها 12 مرة، بفارق كبير على الكسرة والضمة اللتين ترددتا مرتين فقط. ونلاحظ أن الفتحة ترددت بشكل متساو بين الأسطر الثلاثة (4-4-4)، بينما الضمة والكسرة لم يترددا إلا مرة واحدة في السطر الأول والثالث بمجموع مرتين لكل حركة. وترددَ المد بالألف ست مرات مهيمنا على الياء التي تكررت مرة واحدة في السطر الأول، والواو الذي لم يتردد ولا مرة. لتكون الهيمنة واضحة لحركة الفتحة ومد الألف؛ إذ شكلا أعلى نسبة من التردد، وهذا راجع لنفسية الشاعر المستقرة تجاه تغنيه واعتزازه بالوادي وما يحيط به. الوادي الذي خصه بإهدائه الديوان (إلى وادي زا من المنبع إلى المصب)، وأقام معه علاقة حميمية إذ ظهر عبر قصائده بمظهر راهب يبحث عن الاستنارة والعيش فيه، لذلك لم يتضمن مشهد القصيدة الانكسار أو الحزن من خلال تردد مد الياء مرة واحدة فقط في السطر الأول وتردد حركة الكسرة مرتين، أو القوة والجبروت إذ يكتنف المشهد الحنان الموجه للحجر رغم صلابته وشدته، لذلك خلت القصيدة من مد الواو وتضمنت ضمتين. فمشهد القصيدة توازت دلالته مع ترصيعها السجعي؛ إذ إن تردد الحركات والمدود حقق للنص دينامية وحركية تتوافق مع معنى النص ورؤيا الشاعر المشهدية.

• الترديد والاشتقاق:

يعني الترديد تكرار كلمة بعينها داخل القصيدة، أما الاشتقاق فهو تردد صيغٍ من أصل معجمي واحد، ويشكلان بعدا قائما على مبدإ صوتي إلى جانب الترصيع والتجنيس مظاهر الموازنات الصوتية التي تسهم في دعم الوظيفة الدلالية. وقد حضر الترديد والاشتقاق كثيرا في ديوان «خنافس مضيئة» فيما بين القصائد عامة أكثر من ترددهما بين أسطر النص الواحد، وهذا ما يقوي اعتبارنا الديوان كاملا قصيدة واحدة. ومن مظاهر الترديد الكثيرة نورد القصائد التالية المتتابعة ترتيبا في الديوان[1]:

حَصَوَاتُ الوَادي
لَمْ يَصقَلْهَا
سوَى حنَان الماءْ.

***

بدغْدَغات ظِلِّ يدي،
تَطيرُ بَهْجَةً
سَمَكَاتُ الوَادي

***

على الرّفّ،
تتبادل بريق غربتها
حصوات الوادي.

ترددت كلمة «الوادي» في كل القصائد التمثيلية، أعلاه، المتتابعة ترتيبا في الديوان، وفي قصائد أخرى كذلك، مما يعني توظيفها فضاء من قبل الشاعر في تصوير مشهده الشعري الهايكي المتتالي عبر القصائد، الشيء الذي خلق كثافة وتراكما. وهذا الترديد اللفظي له دلالته المبرزة، فالشاعر له علاقة وطيدة بالوادي وبما يحيط به من نبات وطيور وحشرات وأحجار، يحتفي به من المنبع إلى المصب كما جاء في إهداء الديوان: «إلى وادي زا من المنبع إلى المصب»، ويبحث عن الاستنارة فيه، وصحبته ومصادقته في الأشجان والأفراح، خاصة وأن الوادي يتواجد بمنطقة مسكنه، فصنع بهذا الترديد لكلمة «الوادي» تلاحما دلاليا

1. سامح درويش، خنافس مضيئة، صص14-15.

وإيقاعيا وحجاجيا كذلك من خلال التكرار الذي غالبا ما يصاحب التوازي ويقترن به؛ إذ «من الباحثين من يعتبر التوازي أعم وأشمل من التكرار، ومنهم من يجعل التوازي مرادفا للتكرار، والعكس صحيح. فالتكرار قد يتخطى الأصوات والكلمات لكي يشمل التكرارات المركبة، وهذا المحسن الذائع يدعىParallisme التوازي[1]». وبالنظر في القصائد التمثيلية، فإن مظهر التوازي يشكل فعلا وعاء التكرار الحاصل لكلمة (الوادي) في سياق الجمل الواردة فيها: حَصَوَاتُ الوَادي (القصيدة 1) = سَمَكَاتُ الوَادي (القصيدة 2) = حَصَوَاتُ الوَادي (القصيدة 3).

أما بخصوص الاشتقاق، الذي هو تردد كلمات من أصل جذري ومعجمي واحد، فهو الآخر تمظهر في العديد من القصائد، ومن تجليات ذلك[2]:

مَعْصُوبَ المَجَازِ،
أَنْظُرُ إِلَيْكِ
يا أَزْهَارَ اللَّوْزِ.

***

عمرنا واحد،
شجرة اللوز بجانبي
تزهر الآن في وقار.

***

فجأة،
أنت زهرة الأَكَالِبْتُوسْ
وَأنَا النحلة.

***

إيه يا شجرة الجاكاراندا،
بزهرك تبكينَ
شوقا إلى الأرضِ.

1. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص17.
2. سامح درويش، خنافس مضيئة، صص29–30.

يبرز مظهر الاشتقاق في القصائد التمثيلية من خلال الصيغ المشتقة من الجذر اللغوي (ز-هـ-ر)، وهي حسب ترتيب القصائد: أَزْهَارَ - تزهر - زهرة - زهرك. وهي ذات مجال طبيعي- نباتي، تتماشى مع المعجم الشعري لقصائد الديوان وتعبر عن عمق المشهدية الشعرية حسب كل قصيدة ورؤيا الشاعر. والمرحلة الزَّهرية للنبات، عموما، ذات أهمية كبرى على المراحل الأخرى، فهي غالبا ما تكون في فصل الربيع، وعلى أساسها يتم التلاقح بين الأشجار قبل ظهور الثمار، ومنها تقتات العديد من الحشرات مثل النحل التي تنتج من رحيقها العسل، ويستمتع بمنظرها الناس قبل تحولها إلى حبّ. وبالعودة إلى القصائد التمثيلية؛ فتظافر حروف جذر (ز-هـ-ر) حقق اشتقاقا توافق مع مضمون الأسطر، إذ إن تردد حرف الزاي الذي تفاعل مع حرف الراء، لانتمائهما للمجموعة نفسها من الحروف المجهورة، وتفاعلهما مع حرف الهاء الذي يصنف ضمن الأصوات المهموسة، شكل بعدا صوتيا أسهم في دعم الوظيفة الدلالية وإيحاءات الشاعر على ولهه بفترة زهر الأشجار وتأمله في مشهده الطبيعي الموحي على البدايات وجماليتها الفاتنة.

خاتمة:

حاولنا من خلال ما سبق مقاربة شعر الهايكو في ديوان «خنافس مضيئة» للشاعر المغربي سامح درويش، في ضوء ما تتيحه البلاغة الحديثة من مداخل قرائية في مقاربة الخطاب وخصوصية نص الهايكو، بدءا بعتبات الديوان الخارجية ودورها البلاغي قبل اكتشاف نصوصه الداخلية، مرورا بما تميزت به قصائد الديوان من مظاهر بلاغية تجلت في الإيجاز والمعجم وصولا إلى الإيقاع. وقد تعاضدت -هذه المظاهر البلاغية- فيما بينها لتشكل صورة شعرية عامة لكل القصائد.

المراجع والمصادر:

1. الكتب:

- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، دار العلوم لناشرون، ط1، 2008.
- سامح درويش، ديوان خنافس مضيئة، منشورات الموكب الأدبي، ط1، 2015.
- محمد العمري:
  - تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر (الكثافة، الفضاء، التفاعل)، الدار العالمية للكتاب، البيضاء، ط1، 1990م.
  - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، ط1، 2001م.
  - المحاضرة والمناظرة في تأسيس البلاغة العامة، مواجهة بين زمن الجرجاني وزمن القزويني، أفريقيا الشرق، البيضاء، 2017م.
- محمد مشبال، في بلاغة الأشكال الوجيزة، محمد مشبال وعلي البوجديدي، كتاب جماعي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2020م.
- محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة - الموسيقى - الحركة (ثلاثة أجزاء)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2010م.
- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط 1، 2012م.

2. المجلات:

- البلاغة وتحليل الخطاب، العدد 3، 2013م/ العدد 4، 2014م.
- الهايكو العربي، العدد 2، 2016م.
- علامات، العدد 50، 2018م.

حِجاجُ المُؤَلِّف في الرواية العربيّة الحديثة:
محاولةٌ أوليةٌ في التنظير والتطبيق

حسن المودن[1]

1. ملاحظاتٌ وأسئلة وافتراضات:

قد أقتنع بأنَّ الحجاجَ موجودٌ خارج الأدب: فالخطاب الحجاجيّ، أكان مكتوبًا أم شفاهيًّا، له هدفٌ حجاجيٌّ، واضحٌ ومباشر، بخصوص موضوعٍ معيّن. ويتجلّى هذا الهدف في الدفاع عن رأيٍ أو وجهةِ نظرٍ (أطروحة) جوابًا عن إشكاليّةٍ معينة. فالأمر يتعلّق بإقناع مُستَقبِلٍ للخطاب بالانخراط: بأن يغيّر معارفه أو قناعاته أو آرائه، بأن يكون متحمِّسًا لِفعلٍ ما أو تصرّفٍ ما، بأن يشارك في المشاورات والمحاورات المتعلقة بالإشكالية المطروحة.

أمّا الخطاب الأدبيّ، فهو قد يُتَصَوَّرُ بوصفه تسليّةً أو مصدرَ لذّةٍ بالنسبة إلى القارئ: فللأدب قدرةٌ على الهروب والانفلات من قبضة الواقع المعيش، إذ يسمح للقارئ بمغادرة العالَم الواقعيّ نحو عالَم من الوهم. وهنا تلك الحاجة إلى الحُلم، إلى التطلّع، إلى التحليق بعيدًا، وذاك شيءٌ جوهريٌّ بالنسبة إلى إنسانٍ يريد أن يتحرّر، ولو مؤقّتًا، من مهامّه ومسؤولياته الواقعية المعيشة. ولهذا، هناك أعمال أدبية لا تُعدُّ ولا تُحصى لها هذه القدرة على نَقل القاريء نحو أزمنة أخرى، ولها القدرة على السفر به إلى أمكنة مختلفة وفضاءات اجتماعية أخرى، ولها القدرة على جعله يتعرّف إلى أناس آخرين من خلال شخصيات تخييليّة يكون من السّهل أن يتماهى معها.

لكنّ الخطاب الأدبيّ بإمكانه أن يؤدّي وظيفة أخرى طوّرها أهل الأدب على مرِّ العصور: وظيفة التعليم والتثقيف. فهو يسمح للقارئ بإغناء معجمه وتغذية قدراته التعبيريّة، وفوق ذلك، فهو مصدرٌ للتفكير والتأمّل بالنسبة إلى القارئ، ذلك لأنه يسمح له بأن يتعرّف إلى ذاته بطريقة أفضل، بأن يسائل ذاته، بأن يضع الأشياء موضع سؤال. وقد أزعم أن المؤلّفين الكلاسيكيين، في الشرق كما في الغرب، كانوا يتحدّثون عن الأدب بكلمتين:

1. أستاذ التعليم العالي، باحث ومترجم، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين – مراكش/ المغرب.

الإمتاع والتثقيف. وكان الجميع، بالأمس وربّما حتى اليوم، يعترف بفضل الأدب في القيام بمَهَمَّةٍ مضاعفة: أن يكون مصدرًا للذّة والإمتاع، وأن يكون في الوقت نفسه مصدرًا للتفكير والتأمّل. ولكن الأدب يبقى أوسع ممّا تقدّم، وبإمكانه أن يخدم الحجاج بأشكال أخرى، وخاصّة عندما يكون الخطاب الأدبيّ حاملا لأفكارٍ هدفها تغيير الإنسان والمجتمع، وهنا نتحدّث عن: «أدب الأفكار Littérature d'idées» وهو الأدب الذي يسمح للأدباء بأن يصارعوا من أجل القيم التي يرونها أهلا لذلك (أخلاقية، سياسيّة، اجتماعية، دينيّة،..). وهذا النوع من الأدب هو الذي تطوّر ليكون له مصطلح خاصّ في القرن العشرين: الأدب الملتزم (Littérature engagée). وهنا أدبٌ غايته الانخراط في تطوير المجتمع، جماعاتٍ وطبقات وأفرادًا. فالأدب سلاحٌ للصراع: يَستخدم الأديب الملتزم إمكانياته اللغوية والأدبية من أجل إثارة انتباه جمهور واسع إلى مشاكل المجتمع وقضاياه مع اقتراح الحلول التي يراها مناسبة. وقد وظّف أدبُ الالتزام كلَّ الأجناس الأدبية الحديثة: وعلى سبيل التمثيل، يمكن أن نستحضر كيف وظّف الأدب المغربيّ الحديث مختلف الأجناس الأدبية الحديثة (شعر، سيرة ذاتية، قصة قصيرة، مسرحية، رواية..)، منخرطًا في الصراع الذي خاضته الحركة الوطنية ضدّ المستعمر الفرنسيّ، أو منخرطًا في الصراع الذي خاضته القوى السياسية والثقافية المغربيّة المعارضة من أجل التقدّم بالمجمع نحو الأمام، وخاصّة في العقود الأولى بعد الحصول على الاستقلال. والأمثلة عن أدب الالتزام متوفّرة في الآداب العربية والأجنبية.

لكن قد أعود لأتساءل: أغلب هذه التصورات تأخذ الأدب في مضامينه ومحتوياته، والحال أن ما يميّز الأدب هو ما يتعلق بأشكاله وطرائقه ووسائله، فالخاصية الجوهرية للأدب هي أدبيّته، أي طريقته في القول والكتابة. وإذا أردنا أن نتحدّث عن الأدب والحجاج، فلا يمكن أن نغفل البعد الجوهريّ في الأدب: أدبيّته. فهل هناك من علاقة بين هاتين الخاصّيتين: حجاجية الخطاب الحجاجي من جهة، وأدبية الخطاب الأدبي من جهة أخرى؟

بخصوص هذا السؤال الإشكالي الذي لا تخفى أهميته، أستحضر دراسة بعنوان: «الأدب والبلاغة» لمؤلِّفها جان بيسيير (Jean Bessière)[1]: ينطلق الباحث من أن بيرلمان كان يعيد بناء حقوق الحجاج ضد هيمنة الخطابات الصورية والعقلانية، وفي الوقت نفسه

1. Jean Bessiere, «Littérature et rhétorique», in ouvrage collectif :Perelman, Le renouveau de la rhétorique, Sous dir: Michel Meyer, PUF, Paris, 2004, pp. 51-63.

كان ينتقد اختزال البلاغة في الصور الشعرية، مسجلا أن كل شعرنة للبلاغة إلا ويجعلها تتصادم مع الأسلوبية. ولكن إذا أخذنا بعين الاعتبار أن الخطاب الأدبي إرسالية تركز على ذاتها، وأن طرائقها وألعابها الحجاجية هي غاية في حدّ ذاتها، فإنّ أعمال شاييم بيرلمان (من: البلاغة والفلسفة سنة 1952 إلى: إمبراطورية البلاغة سنة 2002) يمكن أن تكون مفيدة، مع العلم أن هذا الأخير لم يعالج الأدب أبدًا، ولا الروابط بين البلاغة والأدب؛ ذلك لأنه انشغل بنظرية الحجاج الذي يفترض وجود سياق، فلكلّ مقام مقال، والحال أن الأدب، عند قراءته، لا يفترض سياقًا ظاهرًا أو ملموسًا مرتبطًا بمقاصد المؤلِّف. لكن بيرلمان يسجّل، مع ذلك، بعض الملاحظات المهمة: فيلاحظ في مؤلَّفه المشترك مع تاتيتكاه: البلاغة الجديدة، مصنف في الحجاج (1958) أن الطرائق الحجاجية عندما تظهر في الأدب، فهي تبدو متضخّمة. وهذه الملاحظات تكشف خاصية مضمرة ومفارقة في الأدب: فالأدب هو هذا الخطاب الذي يحاجج خارج السياق، والأدب هو هذا الخطاب الذي يجعل من الوسيلة غاية، وحجاجه لا يستهدف سياقا ما؛ أي ذلك السياق المرتبط بمتكلم ما وبمستمع ما؛ ولأنه يجعل من الوسيلة غاية، فهو يختار نفسه، ويمنح القيمة لنفسه بوصفه اختباراً خِطابياً؛ ولأنه يعتبر نفسه اختبارًا خِطابيا، ويحتفظ في الوقت نفسه بخصائص من اللعبة الحجاجية، فلا بدّ له، مثل هذه اللعبة، من أن يقدِّم خطابا إلى وعي القارئ. ويخلص جان بيسيير إلى أن البلاغة الجديدة عند شاييم بيرلمان لا تهمّ الأدب بالضرورة، لكنها تسمح، مع ذلك، بأن نحاجج، ونقدم الحجّة، بخصوص موضوع الأدب: فهي تسمح بتمييز الأدب، ولو أن هذا الأخير لا يتضمّن الحجاج داخل السياق. وهذا الدرس من البلاغة الجديدة يحمل خلاصته الخاصة: إذا كان الأدب هو هذا الخطاب الذي يجعل من الوسيلة غاية، فإنّه يتعيّن علينا أن نفهم بأن الأدب لا يكفّ عن الحجاج لصالح ذاته، لصالحه هو نفسه. لكن الأدب عندما يقوم بالحجاج لصالحه فليس بالمعنى الذي يفهمه النقد المعاصر، بما ورثه من الشعريات البنيوية وما بعد البنيوية: أي أن الأدب يحدّد نفسه بنفسه تبعًا للعبة تقوم على المرجعية الذاتية، بمعنى أن الأدب يحيل على ذاته بنفسه، استنادًا إلى تصورات تقول بالأدب الخالص أو أدب الدالّ أو أدب الكتابة أو أدب الأدبية. ذلك لأن الأدب، على عكس ذلك، عندما يجعل من الوسيلة غاية، فإنه لا يكفّ عن الحجاج لذاته ولصالحه بالمعنى الذي يفيد أنه يَعرِض وسائل الحجاج. فالأدب لا يعرض حسابات الحجاج، ولا صلاحية هذه الحسابات بالنظر إلى غاياتها، بل إنه يَعرض وسائل الحجاج باعتبار أنها هي نفسها، في حدّ ذاتها، يمكن أن تُقدَّم إلى الوعي. ومن أجل أن نستعيد مجموع التراث

البلاغي والتصورات الحجاجية التي يقترحها شاييم بيرلمان، هناك طريقة بسيطة: توزيع أنواع الوسائل الحجاجية، كما تعرضها البلاغة الجديدة، تبعًا للأجناس الأدبية الكبرى (الرواية، المسرحية، القصة القصيرة، القصيدة الشعرية..) من دون أن نفترض أن لهذه الأجناس غائيات حجاجية. وباختزال شديد، فالأدب يمنح القيمة للوسائل الحجاجية، ويقدمها كما هي للوعي. وبهذا المعنى، فالأدب لا يمكنه إلا أن يكون بلاغيا، وإذا كان من الضروري أن ننتقد شعرنة البلاغة، وأن نرفض اختزال البلاغة إلى شعرية شكلانية، فإن البلاغة، بلاغة الحجاج، يمكنها أن تعيد تحديد الشعرية الأدبية، يمكنها أن تقول أشياء كثيرة للشعرية الأدبية.

وهكذا، فمن كلّ ما ذكرته، يمكن أن أفترض أن للأدب ما يميّزه: فإذا أخذنا بالتصورات السوسيولوجية والتاريخية والنفسية التي تركّز على مضامين الأعمال الأدبية، قد أزعم أن للأدب طرائق خاصّة من خلالها يشعر القارئ بأنّه معنيّ ومتأثّر بالنظر إلى مشاكل المجتمع وقضايا الإنسان التي يطرحها العمل الأدبيّ، وغالبا ما يتجاوز ذلك قضاياه المحلّيّة إلى قضايا الإنسان في كلّ زمان ومكان. فالأدب هو هذا القادر على تمرير الأفكار والمشاعر، الآراء والأحاسيس، القناعات والانفعالات، المعتقدات والعواطف، بطرائق تبدو غامضة، سرّيّة، غير مباشرة، غير بارزة، وقد لا يشعر بها القارئ. وبهذا الخصوص، فالأدب أفضل من تلك الخطابات الحجاجيّة ذات الطرائق المباشرة التي قد لا تخلو من عنف ورغبة في الإخضاع بأيّ وسيلة. وإذا نظرنا إلى الأدب من خلال تصورات شكلانية وبنيوية تركز على أشكاله ودوالّه، فإني قد أفترض أن أهمّ شيء في العمل الأدبي أنه يعرض على قارئه المفترض وسائل للحجاج هي مستهدفة في حدّ ذاتها، وخاصة عندما يتعلق الأمر بأعمال أدبية تضع الأشياء والوقائع موضع سؤال، وكل شيء عندها لا بدّ أن يكون موضوع نقاش وحوار، وهي بذلك تدعو القارئ المفترض إلى أن يتبنّى السؤال والتفكير والتأمل وإعادة النظر وسائل ضروريّة في خطاباته ومحاوراته وحجاجاته.

وانطلاقا من هذا الافتراض بأن للأدب ما يميّزه، أقترح أن تنطلق هذه الدراسة من التمييز بين خطابين: الأول هو خطاب ذو هدف حجاجيّ، أي أنّه مدعّم بقصديّة واعيّة وباستراتيجيات مهيّأة لهذا الغرض[1]، والثاني، من مثل الخطاب الأدبيّ، يمكن أن يكون له بُعدٌ حِجاجيٌّ من دون أن تكون هناك إرادةٌ مباشرةٌ في الحجاج[2].

1. Ruth Amossy, L'argumentation dans le discours, colin, Paris, 2000, p. 33.

2. Ibid.

ولا تدّعي هذه الدراسة القدرة على الإحاطة بالعلاقة الإشكالية بين الأدب، في مختلف أجناسه، والحجاج، بمختلف وسائله وطرائقه، وبكلّ ما تطرحه على جميع المستويات، بل إنها تقترح التقرّب من عنصر واحدٍ: حِجاج المؤلِّف، مؤلِّف الأدب. فإذا كانت للخطيب مكانة مركزية في الدراسات الحجاجية التقليدية، فإني أفترض أن للمؤلِّف المكانة نفسها عندما يتعلق الأمر بالأدب، بل أزعم أن هذا الأخير يثير أسئلة إشكالية، هي جديدة ومختلفة، وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بمؤلِّف جنس الرواية، هذا الجنس الأدبي الحديث الذي يحتلّ اليوم موقع الصدارة بين أجناس الأدب. ومن هنا السؤال الإشكاليّ الأساسُ في هذه الدراسة: ماذا عن حجاج الرواية، وخاصة حجاج المؤلِّف: أي الرّوائيّ؟

وعلى عكس الدراسات الشكلانية والبنيوية التي كانت تقول بموت المؤلِّف، فإنّ هذه الدراسة تحاول أن تعيد المؤلِّف إلى الحياة، وأن تتساءل: هل يمكن الحديث عن حجاج المؤلِّف؟ وبأيّ معنى؟

وإذا كان صحيحًا أنه أواخر الستينيات من القرن المنصرم، كان هناك مَن يقول ب-: موت المؤلِّف (رولان بارت)[1]، أي كانت هناك دعوة إلى قتل المؤلِّف بصفته فكرةً أو قيمةً، لا بوصفه وجودًا ماديًا ملموسا في المجتمع والتاريخ؛ فإنّه في أواخر القرن نفسه، تعود المسألة من جديد لتفرض نفسها: مَسألة المؤلِّف، أي أنه ستقوم الدعوة من جديد إلى عودة المؤلِّف [2] – على أن تتحقق عودة المؤلِّف، لا بصفته فكرةً أو قيمةً، بل بصفته حقيقةً تاريخيةً: قد نرفض أفكار النقد البيوغرافيّ التقليدي وأحكامه، لكن هل من الممكن أن ننكر أن هناك كاتبا له وجوده المادي الملموس في مكان وزمان محدّدين؟ وفوق ذلك كلّه، فإن ما يقع في الأدبِ هو ما يقع في كلّ تواصل: أقولُ شيئًا ما لأحدٍ ما؛ والمشكلة كلّها تتعلّق بهذه الأنا (المؤلِّف) التي لم يَعدْ لها من وجودٍ هنا في الوقت نفسه الذي يوجد فيه شيءٌ ما (النصّ) يُكلِّم أحدًا ما (القارئ).

---

1. نشر الناقد الفرنسي رولان بارت مقالا بالإنجليزية سنة 1967، وبالفرنسية سنة 1968، بعنوان: «موت المؤلّف (La mort de l'auteur)»، وأعاد نشره في مؤلّف لاحق هو الذي عدت إليه:
- Roland Barthes, «La mort de l'auteur», in : Le bruissement de la langue, Essais critiques 4, Seuil, Paris, 1984, pp. 61-67.

2. يمكن أن أفترض بأن الناقد الفرنسي المعاصر أنطوان كومبانيون (Antoine Compagnon) قد عمل منذ تسعينيات القرن العشرين إلى اليوم، في دروسه ومؤلفاته النظريّة كما في تحليلاته وتطبيقاته النقدية، على عودة المؤلّف: شيطان النظرية (1998)، صيف مع مونتين (2013)، صيف مع بودلير (2015)، صيف مع كوليط (2022).

2. حِجاج المؤلِّف: الروائيّ

هل يمكن الحديث عن حِجاج المؤلِّف داخل نصٍّ تخييليٍّ؟ هل يمكن الحديث عن حِجاج الروائيّ داخل نصّه الرّوائيّ؟ وإذا كان الأمر كذلك، فكيف نميّزه عن الأصوات السرديّة التي يبقى عالقًا بداخلها: هناك من جهة أولى، صوت الشخصية المحورية وأصوات الشخصيات التخييلية الأخرى؛ وهناك من جهة ثانية، صوت السارد وأصوات الرواة الآخرين الذين قد يشاركون السارد مَهَمَّتَه؟ كيف نميّز بين حجاج المؤلِّف وحجاج الشخصية وحجاج السارد؟ أهناك أصلا تمييز بين هذه الحجاجات أم أنها تتضافر جميعها وتنصهر داخل البناء الحجاجي العامّ للنص الروائيّ؟ وإذا كان هناك من تمييز، ما هو الوضع الاعتباري الذي يمكن أن يُمنَحَ للمؤلِّف وحجاجه؟

هذه أسئلةٌ إشكاليّةٌ تطرح العديد من الصعوبات، وهي صعوبات » صادرة عن ذلك الإطار من التواصل المعقّد الذي يَنشَط بداخله كلُّ حِجاج في مقام التخييل«[1]. فعندما يتعلّق الأمر بخطبة، سياسيّة أو دينية، أو عندما يتعلّق بمقالةٍ في جريدةٍ أو مجلة، فإنّ هناك متكلّمًا واحدًا يتوجّه إلى جمهور، وخطابه يجري على مستوى واحد. وبالعكس، ففي التخييل، تكون أطراف التلفّظ بطبيعتها متنوعة، حتّى إن المحكي يشتغل على مستويات عديدة ومتزامنة[2]: على مستوى أول، هناك حجاج الشخصية، وقد يتعلّق الأمر بالشخصية المحوريّة (البطل) التي تتوجّه بخطابها إلى مخاطب تخييلي، كما قد يعني الأمر شخصيات تخييلية أخرى داخل النصّ الروائيّ نفسه. وعلى مستوى ثانٍ، هناك حجاج السارد، سارد بضمير الغائب أو بضمير المتكلم، سارد تقليدي أو سارد بهوية جديدة، يتوجّه بخطابه إلى مسرود له موجود بصيغة ظاهرة أو ضمنية. وعلى مستوى ثالث، هناك حجاج المؤلِّف الذي يظهر اسمه على غلاف الرواية، وهو يتوجّه بنصّه إلى قرّائه المفترضين. وأقترح أن نتوقّف قليلا عند كلّ مستوى على حدة:

أ. حجاج الشخصية:

قد أفترض أنّ النصّ الروائيّ يوفّر مَنفذًا سهلا إلى حجاج الشخصية، فلخطابها حضورٌ ماديٌّ ملموسٌ في النصّ الروائيّ. ويمكن أن نجد أجوبة عن أسئلتنا سواء منها ما يتعلق

1. R. Amossy, «Discours pacifiste et argumentation d'auteur dans L'été 1914 de Roger Martin Du Gard», in ouvrage collectif : Relire L'été 1914 et L'épilogue de Roger Martin De Gard, Universitat de Lleida, Pagès editors, 2000, p41.
2. R. Amossy, Ibid.

بالصورة التي تبنيها الشخصية التخييلية عن نفسها، أو بالصورة التي تبنيها عن الشخصيات التخييلية الأخرى (صورة المجرم، المحقّق، العادل، الظالم، الضحية، الجلاد، الأشرار، الأخيار...) وبالمثل، يمكن أن نستخرج من النصّ الوسائل البلاغية التي تجنّدها الشخصية في حجاجها وخطابها: مثلا، غالبا ما نجد هناك تركيزًا في خطاب الشخصية على إعادة تعريف بعض الكلمات: لنأخذ كلمة (الأمّ)، في رواية: لعبة النسيان (1987) للروائي المغربي محمد برادة، تعيد الشخصية التخييلية (الهادي) تعريفها أكثر من مرّة حتى يبدو كأنّ المَهَمَّة المركزيةَ لهذا النص الروائي هي إعادة تعريف هذه الكلمة الإشكاليّة: الأمّ، كما قد يتّضح من هذه الأقوال:

- «أقول الآن: الأمُّ، كالموت، لا يُفكَّر فيها إلا من خلال الافتقاد..[1].
- «يصعب أن نتحدث عن الأمّ. كلّ أمّ تملأ فراغات متعددة. تنتصب شجرة وارفة الظلّ نلجأ إليها. نعاملها بمنطق مغاير لما نتعامل به مع الآخرين. حتى حين تقسو تظلّ في أعيننا ذلك الطائر الناذر والواحة الظليلة..»[2].

وتزداد كلمة (الأمّ) استشكالا إذا استحضرنا شيئا مهمًّا فعله الهادي- وهو شخصية محورية وواحد من الرواة-: اقترح الهادي في اجتماع حزبي أن يكون موضوع الحديث هو: الأمّ، وكان ذلك شيئا مثيرا للاستغراب، لأن الاجتماع جاء بعد أن تعرّض الحزب لحملة شرسة من القمع!

وأحيانا، قد تستخدم هذه الوسيلة البلاغية (إعادة تعريف كلمة محورية أو أكثر) بطريقة أكثر تعقيدًا واستشكالا: ففي رواية: اللص والكلاب (1961) للروائي المصريّ نجيب محفوظ، نجد الشخصية المحورية (سعيد مهران) وشخصية أخرى لا تقلّ أهمية (رؤوف علوان) تعيدان تعريف كلمة (اللص): من المنظور الاشتراكي كما يفهمه رؤوف علوان، فاللصّ قد يكون هو من يسرق الفقراء من أمثاله، أما الفقير الذي يسرق الأغنياء، فهو ليس لصّا لأنه يستردّ ما سرقه الأغنياء من الفقراء. و(الكلاب) عند سعيد مهران لا يطلقها على الكلاب البوليسية التي تطارده، بل هو يطلقها على كل الخونة الظالمين، وعلى كل من خانه أو ظلمه أو لاحقه وطارده: ففي نهاية الرواية، كان يصرخ سعيد مهران في وجه مجتمعه كلّه: يا كلاب! ويزداد الأمر استشكالا عندما نلاحظ أن المؤلِّف نفسه قد اختار هاتين الكلمتين

1. محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، الطبعة الثالثة، 2003، ص13.
2. نفسه، ص7.

(اللص والكلاب) عنوانا لروايته، وكأنه يدعو هو الآخر، بطريقة غير مباشرة، إلى إعادة تعريف الكلمتين، كأنهما كلمتان مركزيتان تحتاجان إلى إعادة تحديد. لكن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: أيتبنّى المؤلِّف تعريفات الشخصيات التخييلية لهاتين العبارتين أم أنّه يكتفي بوضعهما موضع سؤال باعتبار أنهما كلمتان إشكاليتان تحتاجان إلى إعادة تفكير وتأمّل ومساءلة؟ ففي افتراضي، أنّ المؤلِّف يريد أن يدعو القاريء إلى إعادة تحديد هاتين العبارتين: من هو اللص، أهو سعيد مهران أم علّيش أم رؤوف علوان؟ وما هي الكلاب: أهي تلك الحيوانات المعروفة بالإخلاص والوفاء أم هي الكلاب البوليسية التي تطارد اللصوص والمجرمين أم هؤلاء السفلة الخونة (نبوية؛ عليش؛ رؤوف علوان)؟

أيكفي أن أستحضر هذه القولة من الرواية حجة على أن حجاج الشخصية، ومن ورائه حجاج المؤلِّف، ليس هدفه وضع تعريفات قاطعة حاسمة، بل هدفه أن يدفع القاريء إلى التأمّل وإعادة النظر وممارسة السؤال والتفكير والأخذ بعين الاعتبار أن الأشياء والكلمات ذات طابع إشكالي:

«أليس عجيبًا أن يكون علوان على وزن مهران؟! وأن يمتلك علّيش تعب عمري كلّه بلعبة الكلاب؟!»[1].

ب. حجاج السّارد:

ماذا عن حجاج السارد؟ وما الذي يعطيه للمسرود له كي يلتقطه من وراء ظهر الشخصية، وربّما بطريقة تكون فوق ما تقوله كلمات الشخصية؟ وبالنظر إلى التطورات والتحولات التي عرفها هذا العنصر المهمّ من عناصر التلفظ الروائي، تظهر أسئلة جديدة: ماذا عن السارد المجهول العالم بكلّ شيء في الرواية التقليدية، وخاصّة فيما يسمى بالرواية-الأطروحة؟ ماذا عن هذا السارد التقليدي الذي يشكّل صوتًا غيرَ مُجسَّدٍ، يقول الواقع ويعرض مجرى التاريخ الاجتماعي والشخصي، وينشر معرفة أحاديّة-الصوت، وله تصورٌ شموليٌّ ونظرةٌ عامّة وتعليقاتٌ عالِمَةٌ بكلِّ شيء؟ وهنا، يمكن أن أستحضر الروايات الأولى لنجيب محفوظ من مصر، ولعبد الكريم غلاب من المغرب، ولأغلب الروايات الأولى في أدب الالتزام العربي. وإذا وصفته بالتقليديّ، فلأنّ هناك في افتراضي ساردٌ بهُويةٍ جديدة، أقترح نماذج وأمثلة على ذلك:

1. نجيب محفوظ، اللصّ والكلاب، الناشر مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص29.

- **أولا**، إذا أخذت رواية: موسم الهجرة إلى الشمال (1966) للروائي السوداني الطيب صالح، وهي من الروايات المؤسِّسة للرواية العربية الجديدة خلال الستّينيات من القرن المنصرم، فإنّنا نجد أنفسنا أمام نصٍّ روائيٍّ، السارد فيه وإن كان مجهولَ الاسم، فهو شخصية مشاركة وفاعلة وتنتمي إلى الأرض التي تجري فيها أغلب الأحداث، وله تجربة شبيهة بتجربة الشخصية المحورية، مصطفى سعيد. لكن الجديد هنا أن الرواية مؤسَّسةٌ على بحثٍ وتحقيقٍ وحوار: فالسارد ليس عالِمًا بكلّ شيء، فهو لا يعرف أيَّ شيءٍ عن موضوع بحثه (مصطفى سعيد)، وهو يمارس البحث والتحرّي والتحقيق بحثًا عن المعرفة، معرفة حقيقة هذا الغريب الذي استقرّ ببلدته بهوية غير هويته الحقيقية. والسارد هنا لا يسعى إلى تمرير خطاب أحادي الصوت، بل هو يُسمِعنا صوتَ الشخصية المحورية في أجزاء كثيرة من النص، وفوق ذلك، ففي أكثر من زمان ومكان، يَدخلُ معه في حوارات، بل إنّ صوته الداخلي (مونولوجاته الداخلية) هو في حوار متواصل مع صوت مصطفى سعيد. وبعبارة أخرى، وعلى عكس السارد التقليديّ، ففي رواية الطيب صالح، هناك ساردٌ يرفض إعطاءَ حُكمَ قيمةٍ مسبقًا حول موضوع بحثه، وهو يستبدل اليقين القطعيَّ بقائمة من الملاحظات، والشكوك والتأملات والأسئلة والافتراضات. فالسارد هنا ليس هدفه إقناع مخاطبه بأطروحةٍ معينة، بل هدفه أن يدفعه إلى السؤال والبحث والتفكير. وأزعم أن أهمَّ ما يميّز رواية الطيب صالح الشهيرة أنّ السارد لا يُسمِعنا صوتَه فقط، ولا يسمعنا الأصوات الشبيهة بصوته فحسب، ولا يجعلنا نعتقد أنّ صوته وحده يحمل الحقيقة، بل إنه يعمل على إسماع ذلك الصوت المختلف، ذلك الصوت الغريب، صوت خصمه وغريمه مصطفى سعيد. وبذلك، فنحن أمام سارد لا يتمركز حول ذاته، بل إنّه يعمل على إدماج الآخر في قلب صوته وخطابه، فالرواية تبدو كأنها خطابٌ مزدوج، حوارٌ ثنائي بين السارد المجهول الاسم وبين الشخصية التخييلية مصطفى سعيد، يتبادلان الأدوار (قد يتحول مصطفى سعيد إلى سارد، وخاصّة عندما يتعلق الأمر بسرد حياته بلسانه)، كأنما الصوت لا يمكن أن يكون إلا ثنائيًا مزدوجًا، كأنما هوية السارد وصورته، كما هوية الشخصية وصورتها، لا يمكن أن تكون ذاتَ بُعد أحادي، بل هي مُضاعَفة بالضرورة، لأن الآخر جزءٌ لا يتجزّأ من الذات[1]. وهنا، يمكننا أن نتساءل: أبهذا الشكل كان الخطيبُ التقليديُّ، في الخطابة السياسية أو الدينيّة، يبني هُويتَه وصورتَه من داخل خطابه، مُوظِّفًا إياها في حجاجه وإقناعه؟ هل هناك

1. الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار الجنوب للنشر، تونس، 1979.

من خصائص تميّز الإيطوس كما يتأسّس في الرواية، وخاصّة في الرواية العربية الجديدة التي حاولتُ أن أوضّحَ بعضَ ما يميّزها عن الرواية التقليدية؟

- **ثانيا**، ماذا عن الصوت السرديّ الذي يأتي مزدوجًا ملتبسًا يحوي صوتَ السارد وصوتَ الشخصية في الوقت نفسه (وله توصيفات اصطلاحية: عندما يتعلق الأمر بكلام خارجيّ للشخصية تبنّاه السارد وأدمجه في خطابه من دون إجراء التعديلات المتّفق عليها عند نقل خطاب الشخصية، يسمّى هذا: أسلوب غير مباشر حرّ؛ وعندما يتبنّى السارد الكلام الداخلي للشخصية (المونولوج الداخلي) من دون إجراء تعديلات، يسمّى هذا: مونولوج مسرود)؟ أقترح نصًّا روائيًّا للروائي المغربي مبارك ربيع: الرّيح الشتويّة (1977) لإلقاء الضوء على هذه الخاصية في صوت السارد (الصوت المضاعف الملتبس)، على أنّ سؤالي الإشكاليّ هو: ماذا عن حجاج هذا الصوت السرديّ المزدوج الذي يحوي في الوقت نفسه: السارد والشخصية؟ لنأخذ هذا المثال حيث يجد القارئ نفسه منذ الأسطر الأولى من الرواية داخل فكر الشخصية الروائية المحورية:

«ما الذي يقع فتتحول الخواطر إلى إبر تخز الجنب؟ ويجفو الكرى فراش الشوك؟ لم ينتفض القلب فجأة حتى تملأ نبضاته السمع ثم تهن فلا يتصيّدها المتلمّس؟ ... والجراح الخفية من أين مأتاها ومذهبها؟ ... وتطلّع العربي الحمدوني إلى الشمس الهاربة نحو المغيب دون أن يجد جوابا، ألف خاطر سيء ينتابه، ولا بدّ من الانتظار...»[1].

وعلى عكس المألوف، لم تفتتح الرواية بكلام السارد بل بكلام الشخصية، والأكثر من ذلك بكلام الشخصية الداخلي. وليس هناك من علامات كتابية تدلّ في بداية الكلام على من هو صاحبه، ولا شيء يفصل بين كلام الشخصية وكلام السارد، هذا الأخير الذي جاء في ما بعد ليشير بطريقة غير مباشرة إلى أن الكلام السابق هو كلام العربي الحمدوني، الشخصية المحورية في الرواية. واللافت للنظر أن كلام العربي الحمدوني الداخلي قد تمّت صياغته في لغة أدبية استعارية عالية يصعب أن ننسبها إلى شخصية ذات أصول بدوية فلاحية، ولم تتلقّ من التعليم ما يسمح لها بمثل هذه اللغة الأدبية الراقية. فهل تكفّل السارد بإعادة صياغة الخطاب الداخلي للشخصية بلغته هو لا بلغة الشخصية؟ لقد كان من الأنسب ربّما أن يقدّم كلام الشخصية الداخلي باللغة العامية المغربية. لكن إذا أعدنا تأمّل الأمر سنلاحظ أن الكلام هو كلام الشخصية الداخلي، وأن لغة الكلام هي لغة السارد،

1. مبارك ربيع، الريح الشتوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1997، ص7.

والخطاب في مجموعه مزدوج متداخل، والقصد هو الربط بين السارد والشخصية، وخلق تناغم بين الصوتين والخطابين والرؤيتين. وهذا صوتٌ سرديٌّ بخصائص جديدة، لا بدّ من أخذها بعين الاعتبار عندما ندرس حجاج السارد: ماذا عن حجاج ساردٍ لا يفصل بين صوته وصوت الشخصية المحورية في الرواية؟ أيعني ذلك أن السارد يتبنّى صوت الشخصية وبالتالي حجاجها، أم أن ذلك يعني أن السارد يعيد صياغة خطاب الشخصية بالشكل الذي يخدم أهداف حجاجه؟ يمكن أن أزعم أن هذا الصوت السردي، المزدوج والمتداخل، يسمح بالحدّ من سلطة السارد بضمير الغائب وهيمنته، ويحوّله إلى سارد أكثر قربًا من الشخصية، وأكثر تعاطفًا معها، وهو ما يجعل الخطاب يأتي مزدوجا متداخلا، يجمع بين السارد والشخصية في الوقت نفسه، كأنّ الخطاب لا يمكن أن يكون إلا ثنائيا لا أحاديا، مزدوج الصوت حواريا تتداخل فيه الأصوات واللغات والرؤى وتتفاعل. ومن جهة أخرى، غالبًا ما يتميّز هذا الصوت، الذي يتداخل فيه صوت الشخصية بصوت السارد، ببنيته الانفعالية، ولهجته الحميمية، ولغته المضطربة المتقطعةّ، فهو يقدم فيضا من الاستفهامات والتعجبات والتكرارات والبياضات والانقطاعات المفاجئة والتلميحات والإضمارات... وهو بهذا يسمح بإبراز النفس المضطربة والفكر المبلبل والشرخ الداخلي، بشكل يجعل المحكي بوضع اعتباري إشكالي، لأنه محكي يجمع بين الحدث والتعبير الداخلي، ويمزج بين ما يحدث في العالم الخارجي وما يضطرب في العالم الداخلي، ويتنقّل بين المرئي واللامرئي، ويربط بين كلام يعود إلى السارد وكلام منسوب إلى الشخصية. وهنا السؤال: ماذا عن حجاج السارد عندما يكون ببنية أسلوبية انفعالية لا تريد إقناع مخاطبها بشيء محدد قدر ما ترمي إلى أن تنقل إليه قلقًا وشكًّا وسؤالا إشكاليّا يصعب الجواب عنه بجواب حاسم ونهائيّ؟

- **ثالثا**، ماذا عن الروايات التي يبدو فيها السارد غائبا، لا صوت له، يكتفي بالإدارة والتنظيم، ويكلّف شخصياته بمَهمَّة السرد؟ ماذا عن حجاج هذا النوع من السارد؟ لإلقاء المزيد من الضوء على هذا النوع، أقترح رواية أفراح القبة (1981)[1] للروائي المصري نجيب محفوظ: تتكون الرواية من أربعة فصول أساس، كل فصل يحمل اسم فرد من أفراد عائلة كرم يونس، إلا فصلا واحدًا نجده يحمل اسم شخصية وإن لم تكن من العائلة، فقد كانت لها علاقة بالكثير من الوقائع في حياة هذه العائلة. وهكذا، لم نعد أمام حكاية متماسكة متسلسلة من البداية إلى النهاية كما في رواية سابقة لنجيب محفوظ: بداية ونهاية (1949)،

1. نجيب محفوظ، أفراح القبّة، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1981.

بل نحن في أفراح القبة (1981) أمام رواية موزعة إلى فصول، كأنما التفكّك الشكلي علامة أخرى تدعم مضمون الحكاية: تفكّك العائلة، وتتلاءم مع سؤال الرواية الإشكاليّ: ماذا عن فساد العائلة وتفكّكها؟

واللافت للنظر أننا في هذه الرواية أمام «رواية عائلية» متعددة الأصوات، لا تتأسّس على حكاية واحدة متسلسلة يتحكم في خيوطها ساردٌ واحدٌ كما في روايات محفوظ السابقة، بل هي تتألّف من حكاية واحدة محكية من لدن أصوات متعددة، كل صوت سردي إلا ويحكي هذه الحكاية العائلية من منظوره الخاص، ومن داخل ذاتيته، مما يجعلنا أمام محكيات متجاورة متناظرة موضوعها واحد: الحكاية العائلية، لكنها محكية من منظورات متعددة: منظور الابن، منظور الأب، منظور الأمّ ... ويمكن أن أفترض أن هذه الرواية لارتكازها على مبدأ التذويت قد تمكّنت من الخروج من مأزق الاحتوائية الذي تَمثّلَ في الرواية التقليدية التي كان نجيب محفوظ من مؤسِّسيها. ففي أفراح القبة يتم الاستغناء عن ذلك السارد بضمير الغائب، المجهول المهيمن، العالم بكل شيء، من جهة لأن محكيات الرواية مسرودة بضمير المتكلم (أوتوبيوغرافيات تخييلية)، ومن جهة ثانية لأن المونولوج الداخلي يهيمن على هذه المحكيات التي وإن كانت أوتوبيوغرافية، إلا أنها ليست مرتَّبة ومصوغة من خلال البنى المألوفة في الأتوبيوغرافيات التقليدية، وذلك لاعتمادها على طرائق السرد النفسي وصيغه، بحيث تسرد لنا الشخصية حياتها العائلية من داخل نفسيتها، ومن باطن داخليتها، الأمر الذي يجعل هذا السرد مَكسُوًا بحمولاتٍ وآثارٍ نفسية لها أثر كبير على إيقاع السرد وأسلوبه. وعندما ينمحي السارد بأقصى درجةٍ ممكنةٍ تاركًا المكانَ لوعي شخصيته المكشوف، فإنه بذلك يَحضرُ صوتُ الشخصية بقوة، هذه الأخيرة التي لم تعد تؤدي وظيفة «الفعل» فحسب، بل أضحت تأخذ مبادرة الكلام مبرزةً مواقفها وأفكارها وشكوكها واستفهاماتها وأحاسيسها وانفعالاتها...

وانطلاقا من هذه الملاحظات، يمكن أن أفترض أن «الرواية العائلية» في رواية أفراح القبة، وإن كانت تطرح مسألة التفكك على مستوى المضمون (تفكّك العائلة وتمزّقها)، فإن ذلك التفكّك قد تحوّل، على مستوى الشكل الفني، إلى إمكانية تسمح بخصائص جمالية وقيمية تستحقّ الانتباه. فنحن أمام رواية تتميّز بالتدعيم الجمالي للمبدأ الحواري، رواية بوليفونية متعددة الأصوات، فيها تتقابل وتتعارض الملفوظات، وفيها يقوم خطابُ كلّ شخصيةٍ بترجمة العلاقات المتوتّرة والنزاعات القائمة بين عناصر العائلة الواحدة... وهناك تقابلُ الأصوات وتداخلها وتعارضها (الصوت الداخلي/ الصوت الفني/

الصوت الاجتماعي/ الصوت الفردي/ الصوت السيكولوجي/ الصوت المتزن/ الصوت المضطرب...). فصوت الشخصية يتقدم ردًّا على صوت آخر بهذا القدر أو ذاك من التكرار الجزئي والتصحيح والاستفهام والتعجّب؛ وغالبًا ما يكون الصوت إعادة إنتاج تنحو نحوَ التباعد والتنازع والتعارض (بالسخرية، والسجال، والإهانة، والاستفهام، والتّعجّب...). ويبقى السؤال الإشكاليّ في هذه الحالة: ماذا عن حجاج السارد عندما يكتفي بمهمّة الإدارة والتنظيم ولا يجعلنا نسمع له صوتًا مباشرًا؟ ماذا عن حجاج السارد عندما يتخلّى هذا الأخير عن مَهمَّة السرد ويمنحها بالتناوب لشخصياته؟ أيمرّر شيئا ما من خلال أصوات الشخصيات أم أنه من خلال تنازله عن سلطته ومن خلال عمله على أن يتعدّد الساردون والرواة يريد أن يمرّر رسالة ما؟ ماذا عن حجاج السارد عندما يتأسّس على الحواريّة وتعدّد الأصوات، لا على أحاديّة الصوت والعلم بكلّ شيء كما هو الحال عند السارد التقليدي؟

- **رابعا**، لننظر إلى السارد في لعبة النسيان (1987)، فهذا نصّ روائيّ بهويّة إشكالية على مستويات عديدة: أولا، من حيث الانتماء الجنسي، قد نقول إن النصّ رواية باعتبار أنّها ليست سيرة ذاتية تقليدية يتطابق فيها اسم المؤلّف واسم الشخصية واسم السارد، وقد نقول إن أغلب المعطيات الشخصية والاجتماعية والثقافية والسياسية هي مستمدّة من حياة المؤلِّف، وإن غيَّرَ أسماء الشخصيات، ومنحَ التخييلَ مكانة مُهمّة في محكي يبدو أنّه أوتوبيوغرافيّ، وهذا ما دفع البعض إلى اعتبار النص تخييلا-ذاتيا. لكن اللافت في لعبة النسيان هو ما يتعلّق بالسارد وهويته التي جاءت مختلفة بطريقة جذرية عن السارد التقليدي: فالسارد هنا ليس واحدًا مُوحَّدًا، بل هو متعدّدٌ، فهناك أكثر من سارد وأكثر من راوٍ، بل وهناك راوي الرواة، وقد يتدخّل هذا أو ذاك في تذكير الآخر بما نسيه في سرده، وقد يعارضه في المعنى الذي يعطيه للوقائع، وقد يضيف إليه معلومات ومعطيات أخرى ليست في علمه. وفوق ذلك، فقد يقوم سارد واحد بتحليل ذاته ومساءلة خطابه وهويته وحدود عمله وتفكيره، وقد يكون هناك خلاف بين الرواة والسّرّاد، وقد يكون هناك خلاف أو اختلاف بين راوي الرواة والمؤلِّف، فلكلّ واحدٍ طريقته في القول وغايته منه، ولكلّ واحدٍ معطيات هي ربّما غير ما يملك الآخر؛ والشيء اللافت أن الراوي أو راوي الرواة قد يتوقف من أجل تحليل ذاته وإعادة التفكير في خطابه وهويته ومساءلة علاقاته بالآخرين والنظر في حدود عمله:

«لعلني تسرعت في الإفضاء بتأملاتي هذه حول ما حكاه لنا رواة هذا الفصل. وقد لايكون ذلك هو ماقصد إليه الكاتب لأن التعليقات التي أثبتها على الهوامش، تلح كثيرا على

أن الزمان لايوقر أحدا، وأنه غير مطمئن إلى الطريقة التي تصور بها علاقة الطايع بالهادي. وفي رأيه -إذا جاز لي أن أغامر بالاستخلاص- أن استقصاء الحالات وتشخيصها، عملية لا تقف عند حد: فكلما توخينا الدقة، كلما اتسعت الدائرة، وبرزت عناصر أخرى لاتخلو من تأثير. فتتوالد افتراضات تتقاطع مع الأولى. من ثم، فإن الكاتب سلّمني مجموعة أوراق ملحقة، تشتمل على بلاغات وخطب وقصاصات صحف، وربورتاجات مستنسخة عن الإذاعة...فوجدتني محتارا عند الاختيار. لذلك، آثرت أن أكتفي، هنا، بإيراد عينة فقط من تلك الأوراق الملحقة...»[1].

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: ماذا عن حجاج السارد في رواية عربية جديدة تعمل على أن يتفكّك السارد وأن يتعدّد على عكس الرواية التقليدية التي كانت تجعله واحدًا مُوحَّدًا، وحده العالم بكلّ شيء والمالك لكلّ الحقيقة؟ ماذا عن العلاقة بين المؤلِّف وراوي الرواة في رواية من مثل لعبة النسيان حيث الكاتب يقدّم لراوي الرواة وثائق عديدة ليستند إليها في سرده وروايته، ولكن هذا الأخير يعترف بحيرته وعدم معرفته بالطريقة التي سيستثمر بها كل الوثائق والأوراق التي تسلّمها من المؤلِّف؟ أزعم أن الرواية الجديدة، بتفكّك السارد وتعدّده، تسعى في ذلك كلّه إلى تنسيب الحقيقة، وكأنّ هذه الأخيرة لا يملكها أيّ واحد، والحصول عليها يكون بالمقابلة بين أصوات سردية متعددة ومختلفة، فبواسطة الحوار بين صوتين سرديين أو أكثر تتأسّس الحقيقة، وبواسطة تعدّد الأصوات، لا أحادية الصوت، تنكشف حقيقة الموضوع المطروح، جزئيًّا لا كلّيًا.

ت. حجاج المؤلِّف:

إلى هذا الحدّ، يمكن أن أتساءل: كيف يتأسّس حجاج المؤلِّف؟ وما علاقاته بحجاج الشخصية (الشخصيات) وحجاج السارد (السرّاد والرواة)؟

وإذا حصرتُ الأمر في المؤلِّف والسارد، فإنّي أتساءل: كيف يتميّز المؤلِّف، الروائيّ هنا، عن السارد بضمير الغائب، بما أنه سارد مجهول يمكن الخلط بينه وبين المؤلِّف؟ وما الفائدة من التمييز بين صوت السارد وصوت المؤلِّف؟ وماذا عن الروايات التي تأتي بضمير المتكلّم، ألا يكون هناك نوع من الخلط أيضا، وخاصة عندما يتعلق الأمر بروايات تنتمي إلى هذا الجنس الجديد الذي أشرت إليه أعلاه: التخييل الذاتي؟

1. محمد برادة، لعبة النسيان، ص80.

قد يكون الجواب في المرجعيّات الزمانية، أي في زمن التلفّظ الخاصّ بكلّ واحد منهما: المؤلّف/ السارد: وأقترح الوقوف هنا عند نموذجين:

– ففي رواية بضمير الغائب، من مثل: اللص والكلاب، فالرواية نشرت بداية الستينيات من القرن المنصرم (1961)، لكن ما يسرده السارد من وقائع يتعلق بمرحلة زمانية سابقة: الخمسينيات، وخاصّة بعد ثورة الضباط الأحرار سنة 1952، وبدايات التجربة الاشتراكية الناصرية في مصر. وإن كانت الرواية قد صدرت والتجربة الناصرية لا تزال قائمة، فإنّ هناك فاصلا زمانيا يسمح للمؤلّف باتّخاذ مسافة ممّا وقع، وهي مسافة تسمح له بالتأمّل والتفكير والسؤال: ولذلك، افترضت أن العبارتين الإشكاليتين اللتين تشكّلان العنوان لا تتعلّقان بلصٍّ عاديّ كان يسرق بيوت الأغنياء وتعرّض للخيانة والسجن، فقرّر الانتقام من الجميع. بل إن المؤلِّف يوسِّع النقاش ويستشكل السؤال: أيكون اللصّ هو هذا الفقير الذي كان يسرق بيوت الأغنياء بعد أن أقنعه رؤوف علوان، الطالب المقتنع بالأفكار الاشتراكية، بأن ذلك جائز ما دام الأمر يتعلق باسترداد ما سرقه الأغنياء من الفقراء، أم أن اللص هو هذا الذي يدّعي أنه اشتراكيّ في خطابه (رؤوف علوان بعد أن أصبح صحافيا ومن أعمدة النظام الجديد) لكنه عمليّا قد أصبح من الأغنياء وأصحاب السلطة والنفوذ؟ وما يسمح لي بأن أنسب هذا السؤال الإشكاليّ إلى المؤلّف الروائي هو أمر لا بدّ من أخذه بعين الاعتبار عندما يتعلق الأمر بحجاج المؤلّف: مفهومه للرواية، وموقفه من داخل الحقل الأدبيّ لعصره. وقد أزعم أن نجيب محفوظ هو رائد المدرسة الواقعية الاجتماعية في الأدب الروائيّ العربيّ الحديث، وتكوينه الفلسفي والأدبي كان يمنح رواياته تلك الروح النقدية التي لا تهدف إلى الإقناع بأطروحة محددة، بل هدفها الدفع إلى السؤال والتفكير. ورواية اللص والكلاب صنّفها النقّاد على أنها مؤسِّسة جنس جديد من الرواية: رواية تيار الوعي. وأهمّ خاصيّة في رواية نجيب محفوظ من هذه الناحية أنها مسرودة بصوت مضاعف ملتبس: ففي كثير من الأحيان يصعب التمييز بين صوت السارد وصوت الشخصية، إلى حدّ يجعل القاريء يتساءل: لماذا اختار المؤلِّف هذا الصوت السرديّ الذي يتداخل فيه صوت السارد وصوت الشخصية؟ والسؤال الأكثر أهمية: لماذا اختار المؤلِّف ساردًا يتبنّى صوت شخصية تخييليّة توصف باللصوصية والإجرام؟ أيتعلّق الأمر بتعاطف ضمنيّ يمرّره المؤلِّف إلى قرّائه المفترضين من وراء هذا الصوت السردي المضاعف والمتداخل؟ أبهذا النوع من الصوت، يريد المؤلِّف من قرّائه إعادة التفكير في كلمات ومصطلحات ومفهومات (اللص/ الكلاب/ ..) نستخدمها بحمولات غير صحيحة أحيانا؟

– وفي رواية: لعبة النسيان يكون الأمر أشدّ تعقيدًا: الرواية صدرت أواخر الثمانينيات بعد أن بدأت الخطابات الإيديولوجية الكبرى (الإيديولوجيات الوطنية والقومية؛ الإيديولوجيات الاشتراكية واليسارية..) تنكسر وتتراجع ولم تعد بالقوة التي كانت لها في الأزمنة التي عاشها الهادي وأخوه الطايع، من الأربعينيات إلى السبعينيات من القرن المتصرم. وهكذا، فلا شك في وجود اختلاف في المرجعية الزمانية، كما في المواقف والأفكار، بين مؤلِّف نهاية الثمانينيات وبين شخصيات تخييليّة أو سرّاد ورواة عاشوا في أحضان تلك الإيديولوجيات خلال العقد الخامس والسادس والسابع من القرن المنصرم. لكن إذا كان من السهل تحديد المرجعيات الزمانية والفكرية والإيديولوجية للهادي الذي يؤدي دور السارد أيضا، فإن السؤال يبقى: ماذا عن راوي الرواة: أهو أكثر قربا من المؤلِّف، زمانيا وفكريًّا وإيديولوجيًّا، أم أنّه أقرب إلى شخصياته؟

وفي الأحوال كلّها، تبقى هناك أسئلة مهمّة تحتاج إلى المزيد من التنظيرات والتطبيقات، ومن أهمّها: كيف يتشكّل حجاج المؤلِّف على أساس كلام السارد وكلام الشخصية؟ وتبعا لأيّ طرائق يجري اندماجه داخل البناء الحجاجيّ العامّ؟ وقبل ذلك كلّه، أين يمكننا أن نجد لحجاج المؤلِّف آثارًا ملموسة؟ وكيف يمكن لصوت المؤلِّف، الذي غالبًا ما يريد لنفسه أن يبقى خفيّا غائبًا، أن يكون جزءًا من ماديّة الخطاب؟ وانطلاقًا من أيِّ شيءٍ يكون بالإمكان استخراج حجاج المؤلِّف، وما الذي ينبغي لهذا الحجاج أن يتضمّنه؟

ماذا لو أخذت بالتمييز الذي كان قد تحدّث عنه الروائي الفرنسي مارسيل بروست (1871م – 1922م)[1] أن مؤلِّف العمل الأدبي مختلفٌ عن الشخص الواقعي (الكاتب) الذي قد أصادفه في الحياة اليومية؟ كيف أميّز بين حجاج كلّ واحد منهما؟ وإذا كان من الممكن أن أدرس حجاج الأول من داخل العمل الأدبي، فكيف سأدرس الثاني؟

ماذا لو أخذت بالتمييز الذي وضعه الناقد الفرنسي المعاصر بيير بيار، وخاصة في كتابه الذي صدر سنة 2010 بعنوان: ماذا لو غيّرتْ الأعمالُ الأدبيةُ مؤلِّفَها؟[2]: بالنسبة إلى بيير بيار، هناك ثلاثة وجوه للمؤلِّف: المؤلِّف الواقعي (بوجوده المادّي الفيزيقي)؛ المؤلِّف الداخلي (الأنا داخل العمل الأدبي، كما تَصوَّرها مارسيل بروست في نصّه المذكور أعلاه) وهو

1. في نصٍّ ألّفه أواخر القرن التاسع عشر، ولم يُنشَر إلا في أواسط القرن العشرين، ويعلن فيه أنه ضد النقد البيوغرافي، وضد أحد رواده الكبار: ضدّ سانت بوف. ينظر:
- Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve, Ed. Gallimard, Coll Folio Essais N°68, Paris, 1987.
2. Pierre Bayard, Et si les œuvres changeaient d’auteur? Ed Minuit, 2010.

غير الشخص الواقعي؛ المؤلِّف المتخيَّل (أن أبتكر مؤلِّفا للمؤلَّف، وهو من نتاج تخييل خالص)؟ ماذا عن حجاج المؤلِّف عندما يتعلق الأمر بهذا التمييز الثلاثي؟

وعندما يتعلّق الأمر بالمؤلِّف الواقعي، هل من الضروريّ إدراج آرائه التي يُعبِّر عنها خارج نصوصه الروائيّة: في تصريحاته الصحافية ومقابلاته الإعلامية، في مذكّراته ويوميّاته، في مقالاته ورسائله..؟ وتبعًا لأيّ طرائق، سيكون من حقّنا أن نفرض على النصّ الروائيّ معطياتٍ من خارجه؟

3. من دون استنتاجات قطعية:

أيكون من حقّي أن أفترض أنّ المؤلِّف، الروائيّ، الذي يكون حجاجه متميّزًا عن حجاج الخطيب، السياسيّ أو الدينيّ، هو هذا الذي لا يعبّر أبدًا عن أفكاره ومشاعره، ولا يتّخذ موقفًا، بل إنه يبحث عن الفهم أكثر ممّا يبحث عن الحُكم على الأشياء، فهو لا يساند قناعات معينة داخل نصوصه الروائية من دون أن يضعها داخل حوارات ومناقشات وجدالات، وهو يمنح الكلمة بشكل واسع للخصم، وغالبًا ما تنتهي الرواية من دون استنتاجات: هل يمكن أن نحسم فنقول من هو اللص وما هي الكلاب في رواية نجيب محفوظ؟ هل يمكن أن نحسم فنقول ما هو الشمال وما هو الجنوب في رواية الطيب صالح؟ هل يمكن أن نحسم، فنقول: من هي الأمّ في رواية محمد برادة؟

أيكون من حقّي أن أخلص إلى أنّ ثراء الحجاج في الرواية، وحجاج الروائي المؤلِّف بخاصّة، لا يكمن في الأجوبة الحاسمة قليلا أو كثيرًا، بل يعود ذلك الثراء إلى الاشتغال بشكل متزامن على مستويات متعدّدة (حجاج الشخصية/ حجاج السارد/ حجاج المؤلِّف) بطريقة تفتح الطريق أمام قائمة من الأسئلة الإشكالية حول الموضوع تدعو إلى التفكير والتأمل وإعادة النظر؟

المصادر والمراجع:

1. العربية:

- محمد (برادة)، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، ط3، 2003م.
- مبارك (ربيع)، الريح الشتوية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1997م.
- الطيب (صالح)، موسم الهجرة إلى الشمال، دار الجنوب للنشر، تونس، 1979م.
- نجيب (محفوظ):
  • أفراح القبّة، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1981م.
  • اللصّ والكلاب، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

2. الأجنبية:

- Ruth Amossy, L'argumentation dans le discours, colin, Paris, 2000.
- Ruth Amossy, «Discours pacifiste et argumentation d'auteur dans L'été 1914 de Roger Martin Du Gard», in ouvrage collectif: Relire L'été 1914 et L'épilogue de Roger Martin De Gard, Universitat de Lleida, Pagès editors, 2000.
- Roland Barthes, «La mort de l'auteur», in:Le bruissement de la langue, Essais critiques 4, Seuil, Paris, 1984, pp61-67.
- Pierre Bayard, Et si les œuvres changeaient d'auteur? Ed Minuit, 2010.
- Jean Bessiere, «Littérature et rhétorique», in ouvrage collectif: Perelman, le renouveau de la rhétorique, Sous dir.: Michel Meyer, PUF, Paris, 2004.
- Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve, Ed. Gallimard, Coll Folio Essais N°68, Paris, 1987.

وظائف بلاغة التجسيد
في المثل القرآني

خديجة شقرون[1]

مقدمة:

يُمثل التجسيد الاستعاري إحدى أبرز الآليات البلاغية التي وظّفها القرآن الكريم لإيصال معانيه والتأثير في المتلقي؛ إذ يقوم على إضفاء صفات بشرية على الجمادات أو نقل المشاعر والعواطف الإنسانية إلى مفاهيم مجردة، وبذلك يصبح القرآن الكريم مستوعبا أكثر وقابلا للتذكر والتدبر والاقتناع برسائله والعمل بها، هذه الصور الذهنية لا تقتصر على الجانب البصري، بل تشمل جوانب سمعية وحسية أخرى، مما يجعل القارئ يحس كأنه يخوض غمار التجربة بنفسه. مما يضفي على الخطاب حيوية ويجعله أكثر قربا من وجدان الإنسان. وبذلك يتجاوز القرآن الكريم حدود اللغة المألوفة، لينفذ إلى أعماق النفس البشرية.

لا يقتصر دور التجسيد على الإمتاع فقط، بل يتعداه إلى الإقناع والتأثير في العقول كما القلوب، من خلال تصوير المطالب الدينية والشرعية بألوان في منتهى الحسن والجمال، يسهل استيعاب قيمتها والتفاعل معها، فهاتان القوتان (الإمتاع والإقناع) تستخدمان عند الإنسان «لتنفذ من خلالهما إلى الإرادة لبعثها وتحمل صاحبها على العمل»[2]، مما يُسهم في توجيه سلوك الناس وتشكيل قيمهم ومبادئهم من خلال تقديم نماذج مشرقة وملهمة، والإنذار بأخرى متعثرة ورادعة.

يتجاوز التجسيد في القرآن الكريم كونه أداة بيانية ليصبح وسيلة فاعلة في تشكيل الوجدان وتهذيب الطباع، فالوظيفة الإمتاعية تمهد الطريق للوظيفة الإقناعية، والإقناع يقوي من جمالية الإمتاع، فمن خلال هذا التناغم البديع للإمتاع والإقناع يُنتج القرآن الكريم

---

1. جامعة محمد الخامس – الرباط/ المغرب.

2. أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1991م، ص23.

تجربة خاصة وفريدة؛ إذ يفتح الإمتاع مداخل القلوب ويأخذها الإقناع إلى منابع اليقين، لتتضافر الجهود في بناء شخصية مسلمة متوازنة ومتكاملة يشكل التجسيد حجر الزاوية في هذا البناء، والأمثال القرآنية أساسه؛ إذ تترك أثرا عميقا في النفس ويقينا مطلقا في العقل، وتشكل أهم المعتقدات والقيم.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ هاتين الوظيفتين الأساسيتين تشكلان نواة لعدد من الوظائف الثانوية المتداخلة فيما بينها، والتي تساهم بشكل كلي في تحقيق الأهداف المنشودة من الخطاب القرآني، وسنحاول من خلال هذا المبحث إماطة اللثام عن وظائفها في أمثال القرآن، بتحليل كل وظيفة على حدة بشكل مستقل: الوظيفة الشرعية، الوظيفة الجمالية، والوظيفة الوجدانية، الوظيفة الأنطولوجية والوظيفة الإدراكية، قصد فهم أعمق للدور الذي يلعبه التجسيد في إثراء المثل القرآني شكلا ومضمونا.

الوظيفة الشرعية:

تتميز الأمثال القرآنية بطابعها البلاغي المعجز، ويظهر ذلك بشكل جلي في قدرتها على تحويل الموضوعات المجردة إلى مشاهد مرئية وصور حية، هذا الأسلوب البلاغي لا يهدف إلى تزيين النص فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى بث الرسائل الدينية بشكل واضح ولافت، فالقرآن الكريم ليس مجرد نص أدبي، وإنما هو أسمى من ذلك؛ إنه خطاب إلهي يسعى إلى هداية البشر وتغيير قناعاتهم، فمن خلال التجسيد يستطيع المثل القرآني الربط بين العقل والقلب، وتحويل المفاهيم الدينية إلى تجارب شخصية، لغرس الإيمان وتقوية الصلات بين الإنسان وخالقه.

يسعى القرآن الكريم إلى تحقيق صلاح الإنسان باعتباره الهدف الأسمى لرسالته، «وللوصول إلى هذه الغاية، والغوص في أعماقها من أجل تهذيبها وخلق النموذج الأكمل فيها، سيكون بهذه الوسائل التعبيرية النابضة»[(1)]، التي تعمل على تقريب الرسائل القرآنية إلى الفهم البشري على اختلاف أفهامهم؛ إذ لا ينحصر في إبراز الصورة الجمالية للنص فحسب، بل يسعى لاستحضار مشاهد تنبض بالحركة، وتنقل المتلقي من فضاء التجريد إلى فضاء المشاهدة الحية، لتحقيق التأثير الروحي والوجداني لتلقي الرسائل الدينية.

يُوَظف التجسيد الاستعاري في المثل القرآني لمخاطبة جوهر الإنسان، والتوغل في

1. محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني (دراسة نقدية وبلاغية)، دار الرشيد للنشر، 1981، ص149.

النفس البشرية، لأنه يعتمد التسلسل في التأثير؛ إذ تبدأ الصورة البلاغية بشدّ الانتباه عبر وحدة الفن والجمال، ثم تتيح أمام المتلقي زوايا دينية وفكرية متعددة، تتعمق مع التدبر والتأمل، وفي هذا الإطار يصبح التجسيد البلاغي وسيلة فعّالة لتحقيق الرشاد والهداية والإقناع، لأنه يُخاطب الناس انطلاقا من جميع الأبعاد: العقلية والروحية والوجدانية. على سبيل المثال لا الحصر؛ تظهر قوة الاستعارات التجسيدية في الأمثال القرآنية في تصوير الهوى على هيئة إنسان يضلل الناس ويقود نزواتهم، ويمنعهم من السير في الطريق المستقيم، وذلك من خلال قول الله عز وجل: ﴿**وَلَا تُطِعْ مَنْ اَغْفَلْنَا قَلْبَهُۥ عَن ذِكْرِنَا وَاتَّبَعَ هَوٰيٰهُ وَكَانَ أَمْرُهُۥ فُرُطاۖ**﴾ [الكهف: 28].

يكشف اتباع الهوى ضعف الإرادة الإنسانية في ضبط النفس والتحكم بها، مما ينتج عنه عجز وضياع وانحراف عن الطريق المستقيم، وهذا التعارض بين الهوى والهدى يجعل الإنسان في حيرة من أمره بين الاستجابة للنداء الإلهي أو لنداء شهواته، لذلك نهى الله عن اتباع الهوى؛ لأنه «يرتبط بمفهوم آخر هو، (الظلم)، فالقرآن إنّما نهى عن اتباع الهوى تجنبا لأن يظلم الأنسان نفسه قبل غيره»[1].

ويُبرز هذا التجسيد مخاطر اتباع الهوى ويحذّر من نتائجه، كما يجعل مفهوم الهوى أكثر قربا من إدراك المتلقي من خلال تجسيده في صورة كائن يقود صاحبه إلى الفوضى والضياع. كما يمكّن هذا الأسلوب البلاغي من توجيه السلوك الإنساني نحو ترك الشهوات والانجرافات، والتمسّك بالهُدى والاستقامة. كما تعكس الآية صراعا داخليا يَظهر فيه وعي الذات بخطورة الانقياد وراء الرغبات، وما ينشأ عنه من توتّر بين الواجبات الأخلاقية والميول النفسية.

الوظيفة الجمالية:

تكمن جمالية الاستعارة التجسيدية في قدرتها الفائقة على تجسيد المعاني المجردة المحسوسة كأنها ماثلة أمام العيون، فيصبح المجرد المحسوس مدركا ومرئيا، ومن هنا فإن أقوى أنواع الاستعارة استقطابا للانتباه هي تلك التي «تجعل الجماد يتكلم»[2]، و «ترسم الأشياء وكأنها حية»[3]، وإبرازها في صور حسية معروفة، يسهل استيعابها من جميع شرائح

1. عبد الرحيم وهابي، بلاغة التصوير الفني في القرآن الكريم (مقاربة معرفية تداولية)، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2023، ص121.
2. أرسطو طاليس، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص224.
3. نفسه، ص225.

المجتمع. ومما يبرز قيمة هذا الأسلوب أنّه لم يظلّ مجرد تقنية بلاغية عامة، بل عرف أرقى تجلياته في النصوص ذات المقاصد العميقة، وفي مقدمتها القرآن الكريم؛ فرغم أنه يحمل في ثناياه قضايا عقدية وتشريعية، إلا أن ذلك لم يكن على حساب جمال لغته وفنيتها، فبفضل قدرته على المزج بين المعاني الدينية العميقة والأسلوب البياني الرفيع، وبه ظل الخطاب القرآني على مر العصور نصا معجزا في لغته، وخطابا مفحما في مضمونه.

إن المثل القرآني من أفضل أشكال التجسيد الاستعاري، وذلك بفضل إمكاناته البلاغية والتعبيرية؛ إذ يشكل لوحة فنية تجسد المعاني المجردة وتقربها من الذهن، مما يضفي عليها بعدا جماليا وواقعيا في صورة مشهد حي، أو قصة قصيرة، يجعل المعنى واضحا وسهل الفهم؛ لأنه يرتبط بتجارب المتلقي في الحياة، بأسلوب يجمع بين بساطة التعبير وعمق الطرح ورشاقة اللفظ وسمو المعنى، فكل مثل قرآني ليس صورة فنية أو حكاية تتلى فقط، بل هو دروس وعبر تتجاوز الحدود الزمانية والمكانية، قادرة على تحريك العقول وتأثير القلوب وتغيير الأمم على مر الأزمنة.

لا ينحصر الجمال الفني للتجسيد في إعجازه البياني ومعانيه الشريفة فقط، بل في بنائه اللغوي فيعتني بانتقاء الألفاظ عناية فائقة لتناسب المعنى المقصود، كما يعمل على التجانس بين الحروف والكلمات والجمل، فيخلق إيقاعا صوتيا متناغما، يمنح النص القرآني جمالا فريدا وعمقا تأويليا وسحرا دلاليا، يبقى أثره دائما مهما تعاقبت عليه العصور، خالدا لا يشعر قارئه أو مستمعه بالكلل من تكرار تجربة القراءة، فيَكتشِف معاني جديدة، مما يجعل التكرار منبعا للتجديد وليس للملل، وهذا ما يجعله غضا طريا لا ينال منه الزمن ولا يفقده جاذبيته وتأثيره مهما تعددت قراءاته، بل يمنح القارئ بكل تجربة إلهاما متجددا وسكينة.

إن الجمال اللغوي، والإعجاز البياني، وعمق المعاني، التي تميز المثل القرآني هي عناصر مترابطة تتكاثف لتظهر الوظيفة الجمالية للتجسيد الاستعاري في أمثال القرآن الكريم، كل عنصر يدعم الآخر ويعضده، مما يجعل النص القرآني أكثر من مجرد كتاب ديني وتشريعي، بل قطعة فنية متكاملة الأركان، يتجلى الجمال اللغوي فيها من خلال انتقاء الألفاظ وحسن صياغتها، ويظهر الإعجاز البياني فيها في تناغم الأسلوب ودقة التعبير، بينما يضفي عمق المعاني أبعادا فكرية وروحية على النص، هذا التناسق المتكامل هو سر جماليته واستمراره، وسيوضح المثل القرآني الآتي بشكل أكبر ما لا يوضحه المقال، وذلك انطلاقا من قوله تعالى: ﴿**وَتَرَى ٱلشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَٰوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ ٱلْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ ٱلشِّمَالِ وَهُمْ فِى فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَٰلِكَ مِنْ ءَايَٰتِ ٱللَّهِ مَن يَهْدِ ٱللَّهُ فَهُوَ ٱلْمُهْتَدِ وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُۥ**

وَلِيًّا مُّرْشِدًا﴾ [الكهف: 17]، علق سيد قطب عن دقة التصوير في هذه الآية في انبهار شديد، وإعجاب منقطع النظير قائلا: «إن المسرح الحديث بكل ما فيه من طرق الإضاءة ليكاد يعجز عن تصوير هذه الحركة المتماوجة، حركة الشمس وهي تزاور عن الكهف عند مطلعها فلا تضيئه، واللفظة ذاتها تصور مدلولها وتجاوزهم عند مغيبها فلا تقع عليهم. ولقد تستطيع السينما بجهد أن تصور هذه الحركة العجيبة التي تصورها الألفاظ في سهولة غريبة»[1].

ويمكننا رصد الجمال الفني لهذا المثل القرآني من خلال العناصر الآتية:

- **الإعجاز اللغوي**: يتجلى في اختيار ألفاظ تتناسب بشدة مع المعنى المقصود وسياق الآية، ونقتصر هنا على لفظة تزّاور؛ وهي في اللغة مشتقة من الجذر (ز. و. ر) «والزَوَرُ بالتحريك: المَيْلُ»[2] والانحراف بشكل هادئ، وفي الاصطلاح يرتبط مدلولها بالرفق واللين لا بالعنف والشدة، كما أنّ حروفها الجهرية تتفاعل فيما بينها وينحبس النفس عند النطق بها مما يضفي على المثل القرآني إيقاعا رصينا وقويا، ينعكس على مشاعر المتلقي فيخلق إحساسا لذيذا، ينتقل معه إلى تجربة حسية تفتح أمامه عوالم فريدة من التأمل، فيصبح الخطاب القرآني ليس مجرد كلام، بل هو إيقاع إلهي يتردد جرسه في الأرواح، فتتفجر داخله معانيه العميقة، كأنّ الآية مشهد فني حي، «ففي الحركة يتجلى الجمال الصوتي والجمال البصري معا»[3]، فالإيقاع الصوتي للكلمة يحاكي الشمس في حركيتها السلسة حول الكهف، من شروقها إلى غروبها، هذا التناغم بين المعنى والصوت يجعل كلمة تزاور صورة سمعية حية للمشهد المنقول.
- **الإعجاز البياني**: يتجلى من خلال الإيجاز في التعبير والدقة في التصوير وحركية التجسيد، للانتقال من مشهد الفتية المرابطين إلى العقيدة والإيمان الراسخ بلغة مكثفة تُثير الخيال وتُحيي الإيمان وتُشعل التأمل. فالشمس تتجول حول الكهف بلطف وحنان كما لو أنها إنسان، بل أكثر من ذلك فهي مرهفة الحس تتجنب إيذاء أهل الكهف، وتقترب منهم في تماوج وبطء حتى لا تزعجهم أثناء شروقها وغروبها، ولا يتأذوا من ارتفاع حرارتها وقوة ضوئها.

1. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط16، 2003، ص171م.
2. إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح في اللغة والعلوم، تحقيق: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، 2009، ص3195م.
3. عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 2001، ص388.

- **عمق المعاني**: تصل المعاني للمتلقي بدقة متناهية من خلال وصف حركة الشمس الرقيقة في شروقها وغروبها، وهي تتجنب الكهف حتى لا تزعج الفتية، إن لفظة تزاور أبلغ من غيرها في مكانها وسياقها ومعانيها التي تؤديها، ولو استُبدلت بلفظة (ميل أو انحراف) لضاعت المعاني السامية والرسائل الدينية المبثوثة فيها، وفقدت دقتها وعمقها وجمالها وقوتها الإقناعية، فهي تحمل في طياتها معان جليلة ودلالات عميقة، تدفعنا للتدبر والتأمل في عظمة الله ورحمته، الذي يسخر الكون بأسره ويطوعه لخدمة كل من آمن بالحق واتبعه.

الوظيفة الوجدانية:

تتكون العواطف لدى الإنسان على إثر تفاعلاته مع ذاته ومع بيئته، كما أنها تلعب دورا محوريا في صياغة الأدب والفنون؛ إذ تُوظف كوسيلة أساسية للتعبير عن التجارب الإنسانية المختلفة، يعبّر المبدعون بها عن مشاعرهم الكامنة والمعقدة، من خلال إبداعاتهم المتنوعة إن كتابة أو رسما أو لحنا أو تشخيصا، مما يتيح للمتلقي التفاعل مع هذه التجارب والاستفادة منها. فالعاطفة ليست شعورا عابرا فحسب، بل هي قوة موجهة تدفع الإنسان إلى اتخاذ القرار والتعبير، كما أنها معبر يربط الفرد بالعالم حوله، ونظرا لهذه الأهمية التي تحتلها العواطف في تحديد مسار الإنسان، فقد خاطبها القرآن الكريم «وعمد إلى لمسها وتحريكها وإيقاظ أحاسيسها لينفذ إليها الإقناع المناسب لطبيعتها»[1].

وبذلك استطاع الخطاب القرآني الوصول إلى أعماق النفس البشرية واستثارة مشاعرها بأدق الأساليب البيانية، ومن أهم هذه الأساليب التجسيد؛ الذي يربط الأفكار المجردة بالحواس الملموسة فيتحول المعنى إلى صور مرئية مليئة بالحياة، تمس الوجدان وتثير المشاعر. فالنص القرآني يحمل في طياته رسائل نفسية، تسعى إلى إعادة بناء شخصية الإنسان وصقلها، فتوجهها نحو التزكية والتهذيب، لتنهض بالأخلاق، وتسمو بالأروح، وتصل إلى الكمال الإنساني فيها. وبهذا، يصبح القرآن مدرسة شاملة تشربت مبادئها نفوس المسلمين وتغلغلت في أعماقهم.

فبلاغة التجسيد إذا؛ أسلوب بارز يسهم بشكل فعال في تشكيل بنية المثل القرآني الفنية وقوته الإقناعية. هذا الانتقاء لها في الخطاب القرآني لم يكن اعتباطا، بل كان مقصودا «بما لها من تركيب خاص يثير الخيال ويحرِّك المشاعر، ويهز أعطاف النفوس وتكمن روعتها

1. عبد القادر بطاهر، أساليب الإقناع في القرآن الكريم، جامعة الأردن، 1990، ص17.

فيما تضمنته من تشبيه خفيٍّ مستور، فكانت خطوة ومرحلة أعمق في الإدراك، جمعت في تشخيصها وتجسيمها للمعاني بين الطرافة والمتعة والإثارة»[1] للوصول إلى غايات محددة، أهمها استثارة الانفعالات الإنسانية والوصول إلى أعماقها.

يُقيم التجسيد الاستعاري جسور تواصل فعالة بين النص القرآني والمتلقي، من خلال بث صور ذهنية حية ونابضة تسهم في تحريك الذاكرة وإثارة الخيال، ما يمنح للقارئ التفاعل وجدانيا مع الآيات على مستوى عميق، فآلية التجسيد «لها وقع خاص داخل الواقعة الإبلاغية، فالصيغ التعبيرية في هذه الحالة- وفي جميع الحالات- توحي بالشيء ولا تعنيه وتلمح إلى القيمة ولا تذكرها، وتصف الحالة وتنكرها موكلة اللاشعور مهمة استيعاب حدود المبهم والغامض والملتبس»[2]، كما لها قدرة عالية على ترجمة الأحاسيس والعواطف، وإثارة الخوف والرجاء، يوظفه الأسلوب القرآني باعتباره مفتاحا سحريا فعّالا للنفاذ إلى عوالم النفس البشرية المعقدة، لخلخلتها وإيقاظ ضميرها، وبواسطة هذا النمط التصويري تتحقق الغاية التقويمية في تهذيب النفوس وتوجيه السلوك نحو الاستقامة. ويمكن القول إن التجسيد الاستعاري هو أحد أهم الأسباب التي تجعل القرآن الكريم كتابا متجدد الأثر في النفوس على مر العصور.

لاحظ العلماء قوة تأثير القرآن الكريم على النفس البشرية بفضل طرائقه الفريدة في تجسيد الرسائل الدينية رابطا إياها بحياة الإنسان وواقعه، مستثمرا طبيعته المعقدة التي تجمع بين أحاسيس مختلفة كالخوف والرجاء، الأمل والألم (...)، إن هذه المشاعر المتناقضة قد تكون نقاط قوة الإنسان وقد تكون نقاط ضعفه، والخطاب القرآني قادر على التحكم فيها والموازنة بينها لدفعها نحو الصلاح، فالإنسان مثلا مجبول على حبه لذاته، وقد يتنامى هذا الشعور عنده فيزيغ به عن الطريق المستقيم ويؤدي به إلى سلوكيات غير مرغوب فيها، فكان لابد من إعادة التوازن لكفة الحب من خلال تصوير بليغ للقرآن على أن الحياة الدنيا قصير زمنها وفانية أيامها، والآخرة دار الجزاء والخلد مما يخلق في نفس المؤمن صورة قوية تنير حياته، وتعيد توازنه وتجعله يبتعد عن المبالغة في اللذات والمتع، ومنه قوله تعالى: ﴿**اِعْلَمُوٓاْ أَنَّمَا اَلْحَيَوٰةُ اُلدُّنْيا لَعِب وَلَهْو وَزِينَة وَتَفَاخُرُۢ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُر فِي اِلَامْوَٰلِ وَالَاوْلَٰدِ كَمَثَلِ غَيْثٍ اَعْجَبَ اَلْكُفَّارَ نَبَاتُهُۥ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَيٰهُ مُصْفَرّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَٰما وَفِي اِلَاخِرَةِ عَذَاب شَدِيد وَمَغْفِرَة مِّنَ اَللَّهِ وَرِضْوَٰن وَمَا اَلْحَيَوٰةُ اُلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَٰعُ اُلْغُرُورِ**﴾ [الحديد: 19].

1. صلاح الدين محمد، النقد الأدبي دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2003، ص86.
2. سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص15.

تنهج الآية أسلوبا فنيا قويا؛ إذ تبدأ بتجسيد متقن للحياة الدنيا التي ترتبط بالحاجات الفطرية للنفس البشرية؛ من لعب ولهو وتفاخر وتكاثر، مما يعكس لدى المتلقي إحساسا بالتفاعل الوجداني مع مضمونها لأنها تمس بشكل كبير حياته اليومية، ف»الحياة الدنيا حين تقاس بمقياسها هي وتوزن بموازينها تبدو في العين وفي الحس أمرا عظيما هائلا، ولكنها حين تقاس بمقياس الوجود وتوزن بميزان الآخرة تبدو شيئا زهيدا تافها. وهي هنا في هذا التصوير تبدو لعبة أطفال بالقياس إلى ما في الآخرة من جد تنتهي إليه مصائر أهلها بعد لعبة الحياة!»[1].

تنتقل الآية في تدرج سلس، لتُبرز الزوال الحتمي لهذه المظاهر انطلاقا من تشبيه مراحل الحياة الدنيا بمراحل نمو النبات؛ الذي يذبل في نهاية المطاف، فيدرك القارئ بفعل قوة التجسيد يقينا لا يخالطه شك أن الدنيا مهما بدت فاتنة وممتعة فهي فانية وعابرة، هذه الحقيقة تخلف آثارا نفسية بليغة يعيد على إثرها المتلقي تنظيم أولوياته.

لا تكتفي الآية بالمقارنة بين متاع الدنيا الفاني ومتاع الآخرة الباقي، بل أكثر من ذلك تقابل بين عاقبتين في الآخرة؛ عذاب شديد أو مغفرة من الله، مما يثير في نفس المتلقي انفعالات متناقضة من مشاعر الرجاء والخوف معا، هذه المقابلة القوية تخلف شعورا بضرورة الاهتمام بالعبادات وإقبال المسلم على ما ينفعه، وعدم الانغماس في الحياة الدنيا إلى حد نسيان الآخرة، وعدم الزهد أيضا في الدنيا والانشغال بالآخرة؛ إذ لا بد من التوازن بين مطالب الحياة ومتطلبات الآخرة، وهذا هو الهدف الأسمى الذي يسعى المثل القرآني إلى تحقيقه.

الوظيفة الانطولوجية:

في إطار الدراسات المعرفية الحديثة أعاد لايكوف تعريفا جذريا لمفهوم الاستعارة؛ إذ لم تعد هذه الأخيرة مجرد أسلوب لغوي جمالي يقوم على الاستبدال والعدول ويوظف لتزيين النصوص الأدبية، بل آلية معرفية أساسية تُظهر كيفية فهم الإنسان لواقعه، انطلاقا من هذا التصور؛ فالاستعارة عنصر جوهري في النظام المعرفي البشري؛ إذ «يستخدم الإنسان الاستعارة في حياته اليومية بصورة عفوية وغير إرادية»[2]، وهذا ما يعكس طبيعتها الأساسية

1. سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط16، 2006، ص3491.
2. محمد سعدي، الاستعارة الأنطولوجية ودلالاتها في القرآن الكريم، مجلة كلية الفقه، عدد30، 2019، ص6.

في التفكير والتواصل اللغوي؛ إذ لا بد للتفكير البشري «من المرور عبر الحواس أولا والاستعارة ثانيا لفهم العالم»[1]؛ من هذا المنطلق، تستمدّ العديد من الظواهر المُجرّدة معانيها من التجارب الحسية والمشاعر التي يختبرها الإنسان في عالمه المادي، ما دفع جويل غارد تامن إلى التأكيد على أن التفكير البشري يعتمد بالضرورة على مسارين مُتكاملين: الإدراك الحسي والاستعارة، وذلك لنفهم «العالم من حولنا ونمارس فيه تجاربنا بشكل استعاري»[2]، وبالتالي فالوظيفة الأنطولوجية للاستعارة تشكل معان جديدة تدفع اللغة إلى اجتراح ألفاظ بكر للتعبير عنها.

فالاستعارات الأنطولوجية متجذرة في ذهن الإنسان ووعيه، تربط بين التجارب الجسدية الحسية والمعارف الذهنية، هذا الربط بين الجسد والذهن، يجعل الاستعارة وسيلة فطرية للتفكير والتواصل، وبذلك فهي «لا تهمنا بوصفها زخرفا، بل تهمنا بوصفها أداة للمعرفة الإضافية وليست الاستبدالية»[3].

إن البنية التصورية للإنسان تتغير وتتطور عبر الأجيال، مما يؤدي إلى إكساب الأشياء صفات ومعاني جديدة لم تكن معروفة في الأزمنة السابقة، وفي هذا السياق، يتميز النص القرآني باستعاراته التي تستند إلى صفات تمتاز بثبات نسبي وقدرة على التجدد والتكيّف مع السياقات الثقافية والزمنية المختلفة، يُمكّن هذا النهج القرآن الكريم من الحفاظ على ديمومته ودلالاته العميقة، مما يجعله قابلا للفهم والاستيعاب من قبل الأجيال المتعاقبة رغم تباين سياقاتها الفكرية والثقافية.

تتجلى روعة البيان القرآني في قدرته على استيعاب جميع الظواهر البلاغية والأسلوبية بشكل عام، وتوظيف الاستعارة الأنطولوجية بشكل خاص، ذلك الأسلوب البلاغي الذي يسمو بالمفاهيم المجردة من حيز الفكر النظري الجامد إلى عالم الصور الحسية المتخيلة، وبذلك تُصبح المفاهيم الغيبية الكبرى كالجنة والنار، والحياة والموت، حاضرة في وعي الإنسان كأنها مشاهد مرئية تربط بين عالم الغيب وعالم الشهادة، ومن النماذج الممثلة لذلك نجد:

1. Gardes Joelle Tamine, Pour une nouvelle theorie des figures, l'interrogation philosophique, presse universitaires de France, 2011, p117.
2. Ibid, p117.
3. أمبيرتو إيكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005، ص234.

- تجسيد النعيم والعذاب:

تُصور الأمثال القرآنية الجنة والنار كمفاهيم غيبية مجردة في ثوب حسي مفعم بالحياة؛ لتقرب حقائقها من الإدراك الإنساني، ويظهر ذلك في قوله تعالى: ﴿**مَّثَلُ اُلْجَنَّةِ اِلتِي وُعِدَ اَلْمُتَّقُونَ تَجْرِ مِن تَحْتِهَا اَلَانْهَٰرُ أُكْلُهَا دَآئِم وَظِلُّهَاۖ تِلْكَ عُقْبَي اَلذِينَ اَتَّقَواْۖ وَّعُقْبَي اَلْكِٰفِرِينَ اَلنَّارُۖ**﴾ [الرعد: 36].

إنّ أسلوب تصوير القرآن الكريم للجنة والنار بلغ أوج الإعجاز البياني؛ إذ يتجاوز الوصف الملموس المباشر ليمُس جوهر النفس البشرية ويُحفز القدرة على التفكر والتأمل والاعتبار. لقد ارتبط تصوير الجنة بالمقام الفسيح المليء بالرفاهية والنعيم لتحبيب الناس فيها، بل وتَتَجاوز هذا الوصف المادي لتُصبح رمزا للراحة النفسية والروحية والجسدية، و«تروق النواظر، ولا تبهج الأنفس ولا تجلب الأريحية والنشاط حتى يجري الماء؛ وإلا كان الأنس الأعظم فائتا، والسرور الأوفر مفقودا، وكانت كتماثيل لا أرواح فيها ولا سور ولا حياة لها»[1].

إنّ لعنصر الماء دور محوري في رسم صورة الجنة؛ إذ يُعدّ العنصر الأول «المنسق لوصف الجنة في القرآن الكريم هو عنصر الماء»[2]؛ ففي سياق الحديث عن تعدد أنواع النعيم الدائم في الجنة نجد أن عنصر الماء يتبوأ مكانة محورية كرمز للحياة المتجددة والخصب الدائم والنعيم السرمدي، وتُصوّر الأنهار الجارية في صفائها ونقائها وعذوبتها، والعيون المتدفقة بفيضها وغزارتها، والحدائق الممتدة بأشجارها الباسقة وظلالها الظليلة، كدلالات إيحائية على دوام الحياة الآخرة في أبهى صورة، كما تحيل على الرّواء والارتواء الذي لا يجف، ما يُشيع في النفوس إحساسا خالصا بالسكينة والطمأنينة والانشراح، لذلك فغياب الماء يحول المناظر الطبيعية إلى بيئة جامدة ساكنة خالية من الحركة والحيوية، مما ينعكس سلبا على الحالة النفسية للأشخاص.

وفي المقابل من ذلك فإن «العنصر المنسق لوصف جهنم هو عنصر النار»[3]؛ إذ تُصوّر جهنم بألفاظ نارية تخطف الأبصار والقلوب؛ السعير، الجحيم، السقر واللظى، كما في قوله تعالى: ﴿**كَلَّآۖ إِنَّهَا لَظِيٰ نَزَّاعَةَ لِّلشَّوِي**﴾ [المعارج: 15-16] «ولَظى: عَلَمٌ مَنْقُولٌ مِنِ اسْمِ

1. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1 2006، ص106.
2. عبد الرحيم وهابي، بلاغة التصوير الفني في القرآن الكريم، ص279.
3. نفسه، ص279.

اللَّهَبِ»[1] الخالص الشديد الاشتعال والإحراق؛ إذ يُركّز التصوير القرآني في وصف النار على عنصر اللهب المُستعر، والجحيم المُشتعل، كرمز للعذاب الشديد والخسران المُبين والهلاك المُحدق، هذا التصوير لا يكتفي بوصف الآلام الحسيّة، بل يتجاوزه إلى إثارة مشاعر الوجل والرهبة من عاقبة مخالفة أوامر الله والإعراض عن الحق، ما يُشكّل مانعا قويا من اقتراف الآثام والمعاصي.

استنادا لما تقدم؛ فإن الاختلاف بين عنصري الماء والنار ليس مجرد تباين في المحسوسات فقط، ولكنه تجسيد دلالي لمعان أوسع وأعمق؛ إذ يرمز الماء للنقاء والطهارة والحياة والعطاء والجود والازدهار والرخاء ...؛ أي يحيل للحياة بكل معانيها السامية، في حين تعبر النار عن الجبروت والقوة المدمرة التي لا تبقي ولا تذر والجزاء الإلهي العادل والوافي على الجحود والكفر والفساد.

إن هذا التصوير التقابلي بين الجنة والنار، الذي يتميز بالدقة في التعبير والإحكام في اللفظ والعمق في الدلالة، يحفز الإنسان على التفكر العميق والتدبّر المُثمر في قدرة الله المطلقة وعظمته سبحانه، كما يدعو العقل إلى التفاعل النقدي مع الوجود ويُثير فيه الأسئلة الكبرى عن الحياة والموت، ومصير الإنسان بعد الحياة الدنيا.

في ضوء ما تقدم، فإن الاستعارة الأنطولوجية في الخطاب القرآني تتجاوز وظيفة التصوير إلى إعادة بناء فهمنا للواقع من خلال إضفاء صفات ملموسة على المعاني المجردة؛ إذ تصبح هذه المعاني الغيبية المبهمة مدركة بشكل واضح لأنها قريبة من الواقع الإنساني. فالوظيفة الأنطولوجية تحقق مجموعة من الأساسيات في المثل القرآني، ومن أبرزها:

- **إحياء المعاني المجردة**: من خلال تجسيدها في صور حسية.
- **تصوير العوالم الغيبية**: عالم الغيب الذي لا يُدرك بالحواس، يتم تقريبه إلى عالم الشهادة الذي نعيشه ونُدركه بحواسنا، من خلال تجسيدها في صور حسية مألوفة، كالأنهار والأشجار والنار.
- **توسيع آفاق الإدراك**: إذ تُفتح مسارات جديدة للفهم من خلال ربط المفاهيم المجردة بتجارب حسية مألوفة، هذا الربط يُمكن المتلقي من توسيع معارفه وتجديد مشاعره.

إن الاستعارة الأنطولوجية أداة فاعلة في الخطاب القرآني، تُسهم في بناء رؤية إنسانية

1. محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1984، ج29، ص163.

شاملة تربط بين عالمي الروح والجسد، وتجمع بين جلال المعنى وروعة التصوير، تاركة أثرا عميقا في القلب والعقل.

- **الوظيفة الإدراكية:**

يعمد القرآن الكريم عند مخاطبته للعقل البشري بغرض تنبيهه وإيقاظه إلى تبني أساليب متعددة تشمل الجدل والمناظرة والقصة والحوار؛ تسعى هذه الآليات إلى جذب انتباه المتلقي، ودفعه لممارسة التأمل والتدبر، قصد الوصول إلى المعرفة الثابتة، التي تتجلى في توحيد الله والإيمان برسله، كما أن منهجية الخطاب العقلي في القرآن الكريم لا تنحصر في الجانب الذهني المحض أو المنطقي الصرف، بل تقوم على البيان كوسيلة لتبليغ حقائق التوحيد، وتكمن أهمية التصوير البياني في هذا السياق، حين يضفي على المعاني حياة تزيد من تأثيرها العميق على المتلقي سواء لحظة نزوله أو عبر الزمن، ليظل تأثيره حاضرا عند كل من يتدبر آياته ويتأمل حكمه.

يصل القرآن الكريم إلى تمام البلاغة وكمال التأثير في إقناع العقول من خلال أمثاله التي يضربها، وأساليبه البلاغية الفريدة التي تعمل على تجسيد حي للمعاني عبر أمثلة ملموسة ومتحركة، وبهذا التصوير الواقعي للمعاني تُسد منافذ الشك ويصعب على المعارضين الطعن في صحتها، وتقود التفكير إلى القبول بالحقيقة والاقتناع بها.

إن توظيف التجسيد في الأمثال القرآنية إلى الجانب الأساليب البلاغية يمنح المثل قدرة بالغة في تقريب الصورة من النزعة الإنسانية التي تسعى إلى تذويب المسافات بين المجرد والواقع، وتجعل التجارب الروحية والخُلقية أكثر تأثيرا وحضورا. وبفضل هذه المميزات البيانية والأسلوبية استطاع الخطاب القرآني السيطرة على عقول الناس وأفكارهم، وتوجيهها إلى الطريق المستقيم. ومن أبلغ الصور الإقناعية التي وصف فيها المثل القرآني حال من يقيم عقيدته على غير وحدانية الله حين شبههم ببيت العنكبوت الوهن، يقول الله تعالى في هذا السياق: ﴿**مَثَلُ ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوْلِيَآءَ كَمَثَلِ ٱلْعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ**﴾ [العنكبوت: 41].

جسد التصوير القرآني لمفهوم الضعف والوهن في الاعتماد على عقائد فاسدة بمشهد بيت العنكبوت الهش؛ إذ تصبح الفكرة المجردة ﴿**ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوْلِيَآءَ**﴾ إيحاء لما هو ضعيف وغير آمن، يعبر عن الاتكال على ما هو واهن من خلال الدمج بين المعنى المجرد والصورة الحسية، فـ «بيت العنكبوت المنسوج من خيوط واهية قد تتصدع وتتقطع

بأدنى حركة، وتكون معرضة للزوال في كل حين»[1]، وهو ما يوطد الفكرة في ذهن المتلقي ويُظهر بوضوح تأثير تلك القوى الضعيفة في نفسيته.

من خلال هذا المشهد الحي يقدم القرآن الكريم صورة مقنعة تدعو إلى الاعتقاد أن الله هو وحده من يُتوكل عليه وإليه تُسند الأمور وتلجأ القلوب في السراء والضراء، فكما يذكر جابر عصفور، فإن هذا الأسلوب البلاغي يؤدي «إلى فهم الصورة القرآنية على أنها طريقة في الإقناع، تتوسل بنوع من الإبانة والتوضيح وتعتمد على لون الحجاج والجدل، وتحرص على إثارة الانفعالات في النفوس، على النحو الذي يؤثر في المتلقي، ويستميله إلى القيم الدينية السامية التي يعبر عنها القرآن الكريم»[2].

تُوظّفُ الصورة الفنية كأداة للإقناع؛ إذ تستعمل أساليب تتسم بالإيضاح والبيان، وتستند إلى استخدام الحجج والبراهين كوسائل فعالة لاستنطاق العقل والقلب معا، لتوجيه الإنسان نحو الحق والخير، مستخدمة في ذلك لغة سلسة، وصورا معبرة تلامس أعماق النفس مما يسهم في استمالتها للقضايا الدينية التي يعبر عنها القرآن الكريم. ومن تمّ، يمكن استخلاص آليات الإقناع المعتمدة في المثل القرآني، التي تشكّل محاور أساسية في إيصال الرسائل الدينية والاقتناع بها:

- الإبانة والتوضيح:

يجسد المثل القرآني فكرة الاتكال على أولياء من دون الله من خلال تشبيه هذه العلاقة بالعنكبوت أثناء بنائها لبيتها الهش؛ إذ إن هذا التشبيه يوضح ضعف هذا الاعتماد من خلال صورة ملموسة ومعروفة لدى المتلقي، فالمشهد القرآني يعتمد على إظهار فكرة الاتكال على غير الله في مشهد بسيط ومؤثر، يسهل فهمه ويثبت في الذهن بشكل واضح.

- الحجاج:

يُقدم المثل القرآني ببيت العنكبوت كحجة عقلية على ضعف عقيدة أولئك الذين يتخذون أولياء من دون الله؛ فالآية الكريمة لا تكتفي بتجسيد ضعف الاعتماد على غير الله، بل تقارنه بأضعف المخلوقات، وأن بيتها الذي تتعب في بنائه هو أوهن البيوت على الإطلاق، هذا الجدل الضمني يدحض حجج من يعتمدون على غير الله ويُحفز التفكير

1. عبد الرحيم وهابي، بلاغة التصوير في القرآن الكريم، ص226.
2. جابر أحمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1974، ص336.

في هشاشة هذا السلوك على مستوى العقل والمنطق ويقدم أدلة قوية تؤول إلى الاقتناع بفكرة التوحيد.

يرتبط إدراك حقيقة التوحيد في المثل القرآني بالقدرة على التحليل والفهم والتدبر والاستنباط، أي بتوظيف العقل وآلياته المختلفة للوصول إلى القرارات الصائبة، وهذا هو ما أشار إليه المثل في نهايته: ﴿لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ﴾؛ الذي يعبر عن أهمية الوعي والمعرفة في إدراك الحقائق والاقتناع بها لاتخاذ القرارات المناسبة.

- إثارة الانفعالات:

خلفت المشاهد المتضمنة في المثل القرآني مشاعر الرجاء والخوف، والإحساس بالضعف في نفوس من يلجؤون لغير الله في عباداتهم، فبيت العنكبوت برغم تشكله، هو أضعف من أن يوفر حماية تامة، وهو ما يثير في النفس الرغبة في الابتعاد عن الضعف والبحث عن الحماية ومصادر القوة التي تتجلى في التوكل على الله.

- الاستمالة نحو القيم الدينية:

تستميل الآية المتلقي لنبذ الشرك وتثبيت مبدأ التوحيد لأنه الخيار الأصح، وتدفعه لاستنباط هذه القيمة الدينية انطلاقا من مقارنة دقيقة توضح من خلالها أن الذين اتخذوا أولياء من دون الله شخصيات ضعيفة تفتقد إلى العلم والإدراك الحقيقي، فعبارة ﴿**لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ**﴾ تحث على التأمل والتدبر والبحث في الحقائق، مما يعزز قيمة العقل والعلم والفهم في تبني قرارات منطقية وسليمة.

إنّ الحجة القرآنية القائمة على تجسيد المعاني تلامس النفس البشرية بشكل مؤثر؛ إذ تحوّل القيم المجردة إلى أشكال ملموسة وكائنات محسوسة، مما يعزز وقعها ويجعلها أكثر فهما ووضوحا للإنسان. وبهذا يصبح التجسيد البلاغي في القرآن الكريم ليس مجرد أداة بلاغية فحسب، بل وسيلة قوية تسهّل إيصال العبر، وتعزز من قيم الهداية والإصلاح في النفوس، فتترك أثرا دائما في وعي المتلقي ووجدانه.

خاتمة:

عند طرح الخطاب القرآني لحقائقه لا يقتصر على مخاطبة العقل وحده، ليس لأن حقائقه غير قوية، بل لأن المسائل الدينية لا تُبنى على الجدل العقلي وحده، وإنما تستدعي بُعدا روحيا ووجدانيا، وبما أن النفس البشرية -كما خلقها الله- تجمع بين قوة العاطفة

والعقل، فهي دائمة السعي إلى تحقيق التوازن بين هاتين القوتين بما يلبي حاجياتها من الإقناع العقلي والإمتاع العاطفي، فقوة العقل «تحتاج في ثقافتها والتأثير فيها إلى الحقائق الصحيحة المعقولة بالبراهين الصادقة»[1]، بينما عمق العاطفة التي «بها يشعر الإنسان ويتخيل(...) يجب ألا تقف عند إفهام الحقائق، بل لا بد من إيقاظ الشعور وبعث الخيال»[2].

تتداخل هاتان القوتان في النفس البشرية بتناسق وتناغم دقيق، «وهكذا لا تقصد النفس الإنسانية إلى هاتين الغايتين قصدا واحدا، وإلا لكانت مقبلة مدبرة»[3]، إنما لكل منهما وظيفة في مجالها الخاص الذي تعمل فيه، ولا يمكن لأي منهما أن تقوم بدور الأخرى، وبذلك التناوب يستطيع الإنسان الحفاظ على توازنه واستقراره النفسي.

إن هذه الوظائف السالفة الذكر متداخلة وممتزجة فيما بينها و«ليست منفصلة إحداها عن الباقي في الطبيعة النفسية فهي خاضعة لنظرية الروح، فهي مظاهر تتوارد على نفس الإنسان حسب الدواعي والمؤثرات (...) وهي مع ذلك متعاونة ومتواصلة بينها»[4]، فهي «لا تخاطب كل جانب في الإنسان على حدة، بل إنها تخاطب الكينونة موحدة بما فيها من عقل وحس ونفس»[5]، لذا يصعب الفصل بين هذه الوظائف، ولكن الدراسة تقتضي ذلك، وكما أشرنا فالوظيفة الدينية هي محور كل هذه الوظائف، وهي المقصودة من التصوير وهي الرابط القوي الذي يشد الوظائف بعضها إلى بعض.

1. أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1991م، ص23.
2. نفسه، ص23.
3. محمد عبد الله دراز، النبأ العظيم نظرات جديدة في القرآن، دار القلم، ط4، 1997، ص115.
4. أحمد الشايب، الأسلوب، ص25.
5. عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن، ص438.

المصادر والمراجع:

1. العربية والمترجمة

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.
- أحمد (الشايب)، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط8، 1991م.
- أرسطو (طاليس)، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
- إسماعيل (بن حماد الجوهري)، الصحاح في اللغة والعلوم، تحقيق: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، 2009م.
- أمبيرتو (إيكو)، السيميائيات وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2005م.
- جابر (أحمد عصفور)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1974م.
- عبد السلام (أحمد الراغب)، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 2001م.
- أبو القاسم (محمود بن عمر الزمخشري)، الكشاف عن حقائق التنزيل، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 2006م.
- سعيد (بنكراد)، سيميائيات الصورة الإشهارية الإشهار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006م.
- سيد (قطب):
  - التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 16، 2003م.
  - مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 16، 2006م.
- عبد الرحيم (وهابي)، بلاغة التصوير الفني في القرآن الكريم (مقاربة معرفية تداولية)، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 2023م.
- عبد القادر بطاهر، أساليب الإقناع في القرآن الكريم، جامعة الأردن، 1990م.

– محمد (حسين علي الصغير)، الصورة الفنية في المثل القرآني (دراسة نقدية وبلاغية)، دار الرشيد للنشر، 1981م.

– محمد (صلاح الدين محمد)، النقد الأدبي دراسات نقدية وأدبية حول إعجاز القرآن، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2003م.

– محمد (الطاهر بن عاشور)، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1984م.

– محمد (عبد الله دراز)، النبأ العظيم نظرات جديدة في القرآن، دار القلم، ط4، 1997م.

2. الأجنبية

- Gardes Joelle Tamine, Pour une nouvelle theorie des figures, l'interrogation philosophique, presse universitaires de France, 2011

3. المجلات

– مجلة كلية الفقه، جامعة الكوفة، العراق، ع30، 2019م.


حسن المودن
الرواية والتحليل النفسي
الرواية العربية من منظور
التحليل النفسيّ
دراسة نقديّة
زيرياب
zyriab

هوية مُهمَّشة وذاكرة مقاومة:
قراءة حجاجية في رواية «الموريسكي» لحسن أوريد

رشيد وديجي[1]

مقدمة:

تُجسد رواية «الموريسكي»[2] لحسن أوريد نموذجًا بارزًا للمرافعة الأدبية في الرواية المغربية، حيث تسعى من خلال السرد الحجاجي والتخييل التاريخي إلى استعادة مأساة الموريسكيين الذين عانوا من النفي والاضطهاد الثقافي والديني بعد سقوط الأندلس. تسلط الرواية الضوء على صراع الهوية الذي عاشته هذه الفئة المهمشة في مواجهة محاكم التفتيش ومحاولات طمس ثقافتهم ولغتهم، كاشفةً عن جدلية العلاقة بين القهر والمقاومة، بين «الأنا» و«الآخر».

تكمن خصوصية الخطاب الحجاجي في الرواية في إعادة بناء حكاية المهمش (الموريسكي) من الداخل، عبر شخصية «أحمد شهاب الدين أفوقاي»، الذي يُسند إليه النص سلطة السرد لإعادة كتابة تاريخه الخاص من منظور مغاير للسرديات الرسمية. هذا التحول السردي يُبرز دور الأدب في مقاومة التهميش الثقافي والبحث عن العدالة التاريخية، حيث يتحول السرد إلى مرافعة تُعيد الاعتبار للهوية الجماعية وتُبرز قوة الذاكرة الثقافية كأداة للمقاومة.

وعليه، تعتمد هذه الدراسة على تحليل الخطاب الحجاجي في الرواية من خلال استعراض أربعة محاور رئيسة: الرواية كفضاء للمرافعة الأدبية: الدفاع عن الهوية وإعادة قراءة التاريخ، توظيف الذاكرة الثقافية كعنصر حجاجي، جدلية المقاومة الثقافية بين الصمت

---

1. أستاذ باحث، الكلية متعددة التخصصات – الرشيدية/ المغرب.

2. حسن أوريد، الموريسكي، ترجمة: عبد الكريم الجويطي، مراجعة المؤلف، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2011.

والتعبير، وأخيرًا، دور الرواية في الدفاع عن الهوية وتعزيز قيم التعددية والتعايش. من خلال هذه المحاور، تسعى الدراسة إلى الكشف عن كيفية توظيف الروائي للسرد كمنصة للدفاع عن الهوية ومواجهة الإقصاء الثقافي.

أولًا: الرواية كفضاء للمرافعة الأدبية: الدفاع عن الهوية وإعادة قراءة التاريخ

تركّز الرواية على الأحداث التي تلت سقوط غرناطة عام 1492م، حيث تعرض المسلمون في الأندلس لحملة قمع ممنهجة استهدفت ثقافتهم ودينهم وهويتهم، في محاولة لطمس وجودهم بالكامل. من خلال تسليط الضوء على محاكم التفتيش ودورها في فرض التنصير القسري، تعكس الرواية الازدواجية التي عاشها الموريسكيون، بين إيمانهم الداخلي الذي سعوا للحفاظ عليه سرًا، وبين هويتهم الظاهرية المفروضة عليهم قسرًا. هذه الازدواجية منحت الرواية طابعًا إنسانيًا مأساويًا، حيث تُجسّد المعاناة العميقة التي عاشها الموريسكيون وهم يحاولون التشبث بجذورهم الدينية والثقافية في ظل الاضطهاد.

1. المرافعة الأدبية: الرواية كمنصة للدفاع عن الهوية المهددة

في رواية «الموريسكي»، يعتمد الكاتب على المرافعة الأدبية كأداة مركزية للسرد، حيث تتحول الرواية إلى فضاء احتجاجي يدافع عن الهوية الإسلامية والثقافية التي كانت مهددة بالزوال. لكنها لا تقتصر على تقديم سرد زمني للأحداث، بل تتجاوز ذلك إلى فضاء حجاجي يُوظف الأدب لإثارة أسئلة جوهرية حول العدالة التاريخية، مما يجعل القارئ شريكًا في التفكير والتحليل وليس مجرد متلقٍ للأحداث. إن الرواية ليست مجرد توثيق لحكاية تاريخية، بل هي شهادة إنسانية حيّة تعكس مأساة ما زال صداها يتردد حتى يومنا هذا، مما يجعلها أكثر من مجرد عمل تخييلي، بل صرخة احتجاجية ضد التهميش والنسيان.

2. ثنائية الأب والابن: الصراع بين الجذور والواقع المفروض

تعتمد الرواية على شخوص رئيسة تعكس الصراع الداخلي للموريسكيين، وعلى رأسها شخصية الأب، الذي يُجسّد الحكمة والصمود، في مقابل الابن، الذي يمثل الاستمرارية والأمل. من خلال هذه الثنائية، تبرز الرواية التوتر بين الحفاظ على الجذور ومواجهة الواقع المفروض، حيث يجد الموريسكيون أنفسهم عالقين بين إرثهم الديني والثقافي وبين المجتمع الجديد الذي يُرغمهم على الاندماج والتخلي عن هويتهم.

3. التشبث بالتراث الإسلامي: المقاومة والصمود

تلعب اللغة العربية والقرآن دورًا محوريًا في الرواية، حيث يتم تقديمهما كرموز ثقافية ودينية تعبّر عن التشبث بالجذور الإسلامية في وجه محاولات الطمس. هذا التوظيف يبرز أهمية التراث الإسلامي كمصدر للمقاومة والصمود، حيث لا يتم تصويره فقط كجزء من الماضي، بل كهوية متجددة تمثل عمق الانتماء والارتباط بالدين والثقافة. في هذا السياق، يتذكر السارد مشهدًا يعكس هذا البعد بقوله: «كان أبي يوقظني في الصباح الباكر لكي يغرس فيّ أسس ما ينبغي أن يكون ضمانة هويتي... لقد ألقى عليّ بجسامة المسؤولية الثقيلة كلّها لاستمرار مهمّة الفقيه».[1]

4. الرواية كوثيقة سردية ضد النسيان:

بهذا الشكل، لا تمثل الرواية مجرد سردٍ لأحداث الماضي، بل تتحول إلى وثيقة سردية تعيد قراءة التاريخ من وجهة نظر المهمّشين والمقموعين. ومن خلال تفكيك الخطاب السلطوي، وإعطاء الصوت للضحايا، وتسليط الضوء على معاناتهم، تساهم الرواية في إعادة الاعتبار للموريسكيين الذين طُمس تاريخهم في المدونات الرسمية. إنها ليست فقط استعادة للماضي، بل محاولة لاسترداد صوتٍ كاد أن يُمحى، مما يجعلها مرافعة ضد الإقصاء والتهميش، ودعوة للتأمل في التاريخ بعدالةٍ وإنصاف.

5. المرافعة كسياق حجاجي في السرد الأدبي:

تتجلى المرافعة السردية في الرواية من خلال خطابها الحجاجي الذي لا يقتصر على توثيق الأحداث، بل يسعى إلى تفكيك السرديات الرسمية التي إما تجاهلت مأساة الموريسكيين أو قللت من شأنها. إذ يمنح الروائي صوتًا سرديًا قويًا لشخصية «أحمد شهاب الدين أفوقاي»، التي تمثل صوتًا أدبيًا وإنسانيًا يدافع عن الموريسكيين في مواجهة محاولات طمس هويتهم الدينية والثقافية. السرد هنا ليس محايدًا، بل يتبنى موقفًا عاطفيًا وانحيازيًا واضحًا، بهدف إثارة تعاطف القارئ مع الموريسكيين وتسليط الضوء على فداحة الظلم الذي تعرضوا له.

تتعمق الرواية في الصراع الداخلي الذي عاشه الموريسكيون، الذين اضطروا إلى التظاهر باعتناق المسيحية في العلن للحفاظ على حياتهم وأملاكهم، بينما حاولوا في الخفاء

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص36-37.

التمسك بعقيدتهم الإسلامية. وهذا يتجلى في شهادة السارد المباشرة حين يقول: »لقد كان أمرا عسيرًا أن نتظاهر باعتناق المسيحية في الخارج، والحفاظ على العقيدة الإسلامية داخل البيت. قد يعتاد المرء على ذلك مع الزمن، لكن الأمر لم يكن يخلو من مخاطر. فمعتنقو المسيحية غير الصادقين كانوا يتعرضون لأسوأ العقوبات من لدن الكنيسة منها مصادرة الممتلكات والملاحقات والمضايقات، بل حبل المشنقة أحيانًا» [1]. هذا الخطاب السردي لا يكتفي برصد المعاناة، بل يسعى إلى إثارة وعي القارئ بعمق الظلم الذي لحق بالموريسكيين، ودعوته إلى التأمل في مفهوم «الأنا» و«الآخر»، حيث يكشف النص عن الإقصاء الذي مُورس على المختلفين دينيًا وثقافيًا. ومن خلال هذه المعالجة، تصبح الرواية مساحة لإعادة قراءة التاريخ من منظور الضحايا، مما يجعلها شهادة إنسانية تتجاوز مجرد السرد لتصبح مرافعة ضد التهميش والنسيان.

6. السرد كوسيلة لإعادة قراءة التاريخ:

الرواية تعيد بناء التاريخ الموريسكي عبر المزج بين السرد التخييلي والتاريخ الواقعي، مما يجعلها مرافعة قوية ضد النسيان. فالسرد لا يسعى إلى تقديم تسلسل خطي للأحداث بقدر ما يعيد تشكيل الوقائع من منظور يركز على المعاناة الإنسانية، ويعيد توزيع مراكز القوة سرديًا وتخييليًا. فهي تمنح سلطة السرد للتابع[2] (Subaltern)، أي المهمّش، ليعيد كتابة حكاية الهامش (الموريسكيين) من داخل حكاية القوة (السلطة القشتالية المسيحية). وبهذا، تمارس الرواية حقها في «الرد بالكتابة» [3] من منظور ما بعد كولونيالي، حيث لا تكتفي بإعادة تمثيل التاريخ، بل تفتح المجال لإعادة قراءته ونقده. في هذا السياق، أعاد الروائي صياغة شخصية أفوقاي، التي تستند إلى وجود تاريخي حقيقي، بأسلوب روائي معاصر يجمع بين الوثيقة التاريخية والصنعة التخيلية. فالتاريخ يُعتمد كمصدر، والخيال كأداة لإعادة بناء الرواية بطريقة إبداعية قادرة على «ملء الفراغات والبياضات ليحصل هذا التوليف والمزج في رواية تقف عند مأساة الموريسكيين التي تختلط في أذهان الكثيرين ممن رحلوا بعد سقوط غرناطة مباشرة أو قبلها»[4]. وهكذا، لا تُقدَّم الرواية كمجرد استعادة

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص8.
2. ينظر: غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك، هل يستطيع **التابع** أن **يتكلم**؟، ترجمة: خالد حافظي، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2020.
3. بيل أشكروفت، غاريث غريفيث وهيلين تيفين، الرد بالكتابة النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2006، ص24.
4. حسن أوريد، الموريسكي، صص7-8.

للتاريخ، بل كمساحة لتأمله وإعادة تأويله من وجهة نظر الذين عانوا من التهميش، مما يمنح الصوت لمن غُيّبوا عن السرد الرسمي للتاريخ.

ويعبر السارد عن هذا الشعور العميق بالعجز والتفكك بقوله:» كنت أبكي في صمت، فهمت لماذا جعل القشتاليون منا لقمة سائغة. لم يكن لنا سند نرتكز عليه. فالكلام الجميل، وعبارات المواساة لا تكفي، ولا يمكننا أن نستند إلى شجرة تنخرها الأحقاد وتأكلها الصراعات. لم يكن لنا عمق استراتيجي: الأتراك يحاربون المورو، والمورو يحاربون أهل السودان. البعض يقاتل البعض الآخر. وماذا بإمكان شجاعتنا أن تفعل؟ كان صراع الأندلسيين (الموريسكيين) بطوليًا لكنه بلا نتيجة. كان الداء عميقًا».[1] هذا المقطع يكشف عن إدراك السارد للأسباب الكامنة وراء الهزيمة، حيث لم يكن الاستعمار وحده هو العامل الحاسم، بل ساهمت الانقسامات الداخلية وانعدام الوحدة الاستراتيجية في جعل الموريسكيين فريسة سهلة. وهكذا، لا تُقرأ الرواية فقط كتوثيق لمأساة تاريخية، بل كدعوة للتأمل في تداعياتها وكيفية قراءتها برؤية نقدية أكثر وعيًا.

الرواية لا تحل محل التاريخ، كما أن التاريخ لا يمكن أن يكون بديلاً عن الرواية، فلكل منهما مجاله الخاص ووظيفته المميزة. فالرواية تنتمي إلى عالم «فني جمالي تخييلي»، بينما ينتمي التاريخ إلى نطاق «معرفي موضوعي»، مما يجعل من المستحيل تبادل الأدوار بينهما أو توظيف خبرات أحدهما في الآخر، كما يقول النص: «ليس هناك إمكانية لتبادل المواقع وتوظيف الخبرات»[2]. فالمؤرخ يتمتع بحرية «كتابة المدونات التاريخية والتوثيقية»، بينما يمتلك الروائي حرية «إعادة المكتوب قراءة وكتابة وتركيبا وتخييلا وفق ما يتسق ورؤياه الخاصة». وهذا يعني أن الرواية لا تسعى إلى تقديم الحقيقة التاريخية بقدر ما تعيد تشكيلها برؤية إبداعية، مستفيدة من الخيال والتأويل لإضفاء أبعاد جديدة على الأحداث والوقائع.

7. الشخوص كأدوات حجاجية:

من أبرز ملامح المرافعة في الرواية توظيف الشخوص كأدوات لنقل الخطاب الحجاجي. تمثل شخصية «أحمد شهاب الدين أفوقاي»، المستندة إلى شخصية تاريخية حقيقية، صوتًا مدافعًا عن الموريسكيين في مواجهة الظلم. فهو لا يقتصر على دور الشاهد

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص124.
2. الفيصل سمر روحي، الرواية العربية (البناء والرؤيا) مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، صص60-61.

على المأساة، بل يشارك بفاعلية في الدفاع عن الهوية الجماعية التي حاولت محاكم التفتيش محوها. تتجلى هذه المرافعة في الحوارات التي تخوضها الشخوص، حيث تُجسد صراع الأفكار، وتؤكد أهمية التعددية الثقافية، محذّرة من خطورة طمس الهويات. يتجلى هذا البعد بوضوح في الحوار الذي دار بين والدي أفوقاي، والذي يعكس حجم المعاناة التي تكبدها مسلمو الأندلس. تتحدث الأم بقلق عن مصير أبنائها، متوجسة من المستقبل:

- «إلى متى يا قاسم؟ إلى متى نلعب هذه اللعبة ونشرك فيها طفلينا زيادة على ذلك. لماذا هجرنا الله؟ أليس لنا من خيار إلا في عيش ضنك كهذا الذي نعيشه أو الموت. أنا متعبة يا قاسم، وخائفة على ولدي.

رد عليها والدي بهدوء:

- فاطمة، ليس من اللائق قول أشياء كهذه أمام ولدينا. إن كان دين سيدنا محمد، صلى الله عليه وسلم، يثقل عليك، فلا إكراه في الدين»[1]. هذا الحوار، إلى جانب الحوارات الأخرى في الرواية، يعكس الصراع الداخلي الذي عاشه الموريسكيون بين الخضوع والتمسك بالهوية، في ظل الاضطهاد الذي تعرضوا له.

8. المرافعة لإثارة الأسئلة الأخلاقية:

يعتمد الروائي على السرد الحجاجي لإثارة تساؤلات أخلاقية جوهرية حول العدالة والهوية والإنسانية، دون أن يقدم إجابات جاهزة، بل يضع القارئ أمام معضلات تدفعه للتأمل والتفكير النقدي. فالنص لا يقتصر على سرد معاناة الموريسكيين، بل يحوّل هذه المأساة إلى فضاءٍ مفتوح للأسئلة، حيث تتردد في ذهن الشخوص والقارئ على حد سواء تساؤلات وجودية مثل: «حتام يستطيع المرء أن يتستر على هويته؟»[2] و«كيف لمن يعيش في معزل ألا يحس في النهاية بالاختلاف؟»[3] و«لماذا نطرد من أرضنا؟»[4] و«هل سنعود إلى ديارنا بدون أن نتعرض للاضطهاد؟ وهل سننعم بالحرية؟»[5] «أهو القدر؟ أهو

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص11.
2. نفسه، ص28.
3. نفسه، ص31.
4. نفسه، ص105.
5. نفسه، ص125.

الشؤم؟»[1] و«ألا يسمح لمن طردوا من ديارهم بأن يدافعوا عن أنفسهم؟»[2] و «هل يمكننا استعادة أرضنا؟»[3] و «هل يمكننا أن نؤاخذ على حرصنا على هوية جماعتنا الجريحة؟»[4]. من خلال هذا التفاعل الجدلي بين السرد والأسئلة، تتحول الرواية إلى منبر فكري يحفّز القارئ على تجاوز دور المتلقي السلبي، ليصبح مشاركًا فعليًا في البحث عن إجابات لهذه القضايا التي لا تخص الماضي فحسب، بل تمتد إلى الحاضر، حيث لا تزال أسئلة الإقصاء والعدالة والهوية مطروحة بقوة في عالمنا المعاصر.

9. اللغة كوسيلة إقناع وتأثير:

اللغة في رواية «الموريسكي» ليست حيادية، بل هي أداة أساسية في المرافعة الأدبية. يعتمد الروائي على لغة مشحونة بالعاطفة والرمزية، تهدف إلى خلق تأثير عميق في القارئ. هذه اللغة تتنقل بين وصف المعاناة بدقة وبين استدعاء صور من التسامح الثقافي المفقود، مما يجعل النص مليئًا بالإقناع العاطفي والمنطقي على حد سواء. ويبرز هذا التفاعل مع اللغة والانتماء في تأملات السارد، الذي يدرك أن علاقته بالإسلام واللغة العربية لم تكن راسخة تلقائيًا، بل تشكلت عبر اكتشافه للمأساة التي تطارد جماعته، حيث يقول:» لم يكن إسلامي وعلاقتي باللغة العربية راسخين في ذاكرة، أو وليدي سياق اجتماعي أو ثقافي، كانا هلامين ويمكن أن يتبخرا، ولم يترسخا إلا حين علمت المأساة التي تختبئ وراء هذين المكونين لكياني: مأساة جماعة مستبعدة عرضة للنهب والقتل، ضربت عليها اللعنة، إنها المأساة التي رسخت عاطفة الانتماء هاته لم يكن الإسلام واللغة العربية في واقع الأمر سوى التعبير عن هذه المأساة»[5].

بهذا الشكل، يصبح السرد في رواية «الموريسكي» أكثر من مجرد وسيلة لنقل الحكاية، إذ يتحول إلى أداة مرافعة حجاجية تستهدف إعادة بناء التاريخ وتسليط الضوء على القضايا الأخلاقية الكبرى المتعلقة بالهوية والعدالة التاريخية. من خلال توظيف الشخوص، اللغة، والسرد التخييلي، ينجح الروائي في تقديم نص يتجاوز الأدب التقليدي ليصبح دعوة للتأمل في معاني العدل والمقاومة الإنسانية.

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص162.
2. نفسه، ص164.
3. نفسه، ص164.
4. نفسه، ص197.
5. نفسه، ص29.

ثانيًا: توظيف الذاكرة الثقافية كعنصر حجاجي

الذاكرة الثقافية ليست مجرد سجل للأحداث الماضية، بل هي عنصر محوري في تشكيل الهوية، ووسيلة فعالة لمقاومة النسيان والتهميش. في رواية «الموريسكي»، يبرز الروائي دور الذاكرة الثقافية كوسيلة حجاجية لاستعادة الماضي وإعادة صياغته بما يخدم قضية الموريسكيين الذين عانوا من الاقتلاع القسري ومحاولات طمس هويتهم. تصبح الذاكرة في النص أداة مركزية في المرافعة الأدبية، حيث يعتمد عليها الروائي لإبراز المعاناة الإنسانية للموريسكيين وربطها بالحاضر، مما يمنح النص بعدًا حجاجيًا قويًا.

1. استعادة الذاكرة لمقاومة النسيان:

يوظف الروائي السرد الأدبي لإحياء ذاكرة الموريسكيين الذين سعت محاكم التفتيش إلى محوهم ثقافيًا ودينيًا. من خلال استحضار الأحداث المأساوية التي مروا بها، يؤكد الروائي أن الذاكرة هي السلاح الأساسي الذي يمكن من خلاله مقاومة محاولات الطمس. الرواية تُعيد تشكيل الماضي من منظور إنساني يسلط الضوء على محنة الموريسكيين ليس فقط كحدث تاريخي، بل كمعاناة بشرية تمثل جزءًا من التاريخ العالمي للاضطهاد. فرغم صعوبة الأمر كان الفقيه ينزوي في غرفة سرية صغيرة ملاصقة للإصطبل؛ ليقرأ ويتأمل، ويحفظ ولده القرآن الكريم، ويعلمه القراءة والكتابة باللغة العربية، ويخاطبه باسمه العربي الإسلامي لا الغربي المسيحي، مرددا بين الفينة والفينة: «واصل يا أحمد، ينبغي أن تصير فقيها مثل أجدادك، عليك أن تحافظ على تراث أسلافنا»[1].

2. التخييل كذاكرة بديلة:

في رواية «الموريسكي»، يعتمد الروائي على التخييل الأدبي لإعادة بناء الذاكرة الثقافية للموريسكيين. التخييل هنا ليس مجرد أداة جمالية، بل هو وسيلة لإعادة صياغة الماضي بطريقة تُظهر التجربة الإنسانية في أبعادها المختلفة. يتجاوز التخييل الإطار التاريخي الموثق ليمنح القارئ فهمًا أعمق للتجربة الموريسكية من خلال تصوير معاناتهم اليومية، وأحلامهم، وآمالهم التي قاومت محاولات الإبادة الثقافية، ف»حين نفقد العقيدة لا يعود للحياة معنى، حين نفقد الأرض، ونحافظ على العقيدة فالأمل يبقى قائما في استعادة الأرض»[2].

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص19.
2. نفسه، ص47.

3. الذاكرة الجماعية والهوية الثقافية:

الذاكرة الثقافية في الرواية ليست شخصية فحسب، بل هي ذاكرة جماعية تربط أفراد المجتمع الموريسكي ببعضهم البعض، وتشكل هويتهم المشتركة. تُبرز الرواية كيف أن الذاكرة ليست مجرد أداة لتذكر الماضي، بل هي وسيلة لفهم الحاضر وبناء المستقبل. يركز الروائي على عناصر الثقافة الموريسكية مثل اللغة والدين كرموز للهوية التي حاول الموريسكيون حمايتها ضد محاولات الطمس، جاء على لسان والد السارد تأكيد هذا فقال لولده: «لم أحمل السلاح يا بني كان أهلنا يموتون من الجوع والبرد واليأس، لم أحمل السلاح حين أخرجنا من البيازين، لكنني أقاوم كما أستطيع: أقاوم بحفاظي على الذاكرة، وبسهري على تربيتك لكي لا تنسى الظلم الذي مورس علينا، إذا لم يكن بإمكاننا تغيير المنكر باليد أو اللسان فلنغيره على الأقل بالقلب، أي عدم مجاراة الباطل وذلك أضعف الإيمان كما يقول حديث سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام»[1]. إن روح الإبقاء على الهوية المتشكلة في أعماق الذات هي ما يصمد من الإنسان عبر الزمن؛ إذ «تلازمه مكونة شخصيته ومحددة معالمه بشكل ثابت مما يمنح إبداعه طابعا خاصا فلا يكون مسخا للآخرين، ولهذا تعد شرطا ملازما للفرد يؤثر في الجماعة ويمنحها سمة خاصة بها، لذا لا نستطيع فصل «الأنا» عن «الآخر»؛ لأن الهوية تحقق شعورا غريبا بالانتماء إلى الجماعة والتماهي بها»[2].

4. دور الذاكرة في بناء خطاب حجاجي:

تتحول الذاكرة في الرواية إلى أداة حجاجية تسعى لإقناع القارئ بعدالة القضية الموريسكية، وذلك من خلال تسليط الضوء على تفاصيل الحياة اليومية التي عاشها الموريسكيون أثناء محنتهم. الرواية تُبرز كيف أن التفاصيل الصغيرة، مثل اللغة السرية، والممارسات الدينية المخفية، والتمسك بالعادات والتقاليد، كانت تعبيرًا عن مقاومة واعية تهدف إلى الحفاظ على الذات الجماعية، إذ يقول السارد: «كنت ألاحظ حركات هذا الفقيه الذي من أجل إخفاء هويته كعالم دين تنكر في هيئة فلاح يحرث الأرض، كنت ألاحظ حركاته، وأتشرب كلامه، لأنني لم أكن أملك من مصادر ترسيخ هويتي سوى والدي، ربى

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص36.
2. حمود ماجدة، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)، مجموعة سلسلة عالم المعرفة 398، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 2013، ص15.

والدي بداخلي عاطفة الانتماء لأولئك الأراذل المنبوذين، الذين هم الموريسكيون الذين يرفضون ورغم كل أشكال الضغط الانقراض»[1].

5. الذاكرة كجسر بين الماضي والحاضر:

لا تقتصر الرواية على استحضار الماضي، بل تربط بين الذاكرة الثقافية وقضايا الحاضر، مما يمنح النص بعدًا معاصرًا. الروائي يدعو من خلال السرد إلى مراجعة التاريخ واستلهام دروسه لبناء مستقبل يقوم على التعددية والتعايش. الذاكرة في النص ليست مجرد مرآة للماضي، بل هي أداة لإعادة التفكير في الحاضر واستشراف مستقبل يتجاوز مأساة الموريسكيين إلى قضايا إنسانية أوسع، إذ يؤكد السارد هذا بقوله: » لم نهجر ديارنا إلا أننا لم نكن قادرين على ممارسة ديننا في أمن وأمان، كنا عرضة للملاحقة، ولا يمكن تحقيق كرامتنا الإنسانية إلا في ممارستنا لشعائرنا الدينية بدون موانع، فالبحث عن الكرامة أكثر أهمية من الارتباط بالأرض أو بذاكرة الأماكن»[2].

6. رمزية الذاكرة في الأدوات الثقافية:

تظهر الذاكرة الثقافية في الرواية من خلال استخدام رموز وأدوات مثل لغة الألخميادو، وهي لغة هجينة تجمع بين العربية والإسبانية كتب بها الموريسكيون نصوصهم الدينية والأدبية. تُبرز الرواية هذه اللغة كوسيلة لإحياء الذاكرة، والتشبث بالهوية رغم الظروف القاسية، جاء على لسان السارد: «علينا أن نتصرف بشكل مختلف، أرض يقتسمها أولادها مهما كانت عقيدتهم: يهودية أو مسيحية أو إسلام»[3].تمثل الذاكرة الثقافية في رواية «الموريسكي» حجر الزاوية في بناء خطاب حجاجي يدافع عن الهوية المهددة للموريسكيين. من خلال استحضار الماضي وإعادة صياغته باستخدام التخييل والسرد، يؤكد الروائي أن الذاكرة ليست مجرد أداة لاسترجاع التاريخ، بل هي وسيلة للتشبث بالوجود والمطالبة بالعدالة التاريخية. الرواية تدعو القارئ إلى التفكير في أهمية الذاكرة كجسر بين الماضي والحاضر، وكوسيلة مقاومة في وجه محاولات الطمس الثقافي.

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص18.
2. نفسه، ص59.
3. نفسه، ص123.

ثالثًا: جدلية المقاومة الثقافية بين الصمت والتعبير

في رواية «الموريسكي»، يبرز الروائي جدلية المقاومة الثقافية بين الصمت والتعبير كاستراتيجيات متباينة تبناها الموريسكيون للحفاظ على هويتهم الثقافية والدينية في مواجهة الاضطهاد والقمع. هذه الجدلية تمثل محورًا حيويًا لفهم الكيفية التي تمكن بها الموريسكيون من البقاء في ظل محاولات محاكم التفتيش طمس ثقافتهم وهويتهم. الرواية لا تكتفي بوصف الصمت والتعبير كوسائل فردية، بل تقدمها كأدوات جماعية تشكلت ضمن إطار المقاومة الثقافية، مع ما ينطوي عليه ذلك من تضحيات وأمل في النجاة.

1. الصمت كوسيلة للبقاء:

تحت ضغط محاكم التفتيش، لجأ الموريسكيون إلى الصمت الظاهري كوسيلة لحماية أنفسهم. هذا الصمت كان استجابة تكتيكية لظروف قاهرة، حيث أُجبروا على التخلي عن ممارساتهم الدينية علنًا واعتناق المسيحية كواجهة اجتماعية، مع الاحتفاظ بممارساتهم الإسلامية في السر. في الرواية، يظهر الصمت كخيار اضطراري، لكنه في الوقت نفسه يعكس رفضًا داخليًا لمحاولات الإذابة الثقافية. إذ مشكل الصراع الموريسكي ديني، ولا شيء ينبغي أن يفضح انتماءهم للدين الإسلامي وإلا كان العقاب فظيعا، فهم «بالنسبة للشرطة كما بالنسبة لرجال الكنيسة نموذج ناجح لمن تنصر»[1]. الصمت في هذا السياق لم يكن علامة ضعف، بل شكلًا من أشكال المقاومة الخفية التي تعبر عن الإصرار على الاحتفاظ بالهوية، حتى وإن كان ذلك تحت وطأة القمع.

2. التعبير العلني والرمزي كمقاومة ثقافية:

على الرغم من قسوة الظروف، ظهرت محاولات للتعبير العلني والرمزي عن الهوية الموريسكية. من خلال التمسك بالعادات والتقاليد، واستخدام رموز ثقافية، تمكن الموريسكيون من التعبير عن هويتهم بطرق مبتكرة وغير مباشرة. الرواية تُظهر أن هذه الأشكال من التعبير كانت تمثل تحديًا صامتًا لسلطة القمع، ودليلًا على صمود الهوية الجماعية.

3. المقاومة بالكتابة واللغة:

تُعد الكتابة بلغة الألخميادو (وهي مزيج من العربية والحروف اللاتينية) أحد أبرز

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص17.

أشكال المقاومة الثقافية التي يعرضها النص. كانت هذه اللغة وسيلة للتعبير عن الهوية الدينية والثقافية للموريسكيين في ظل محاولات محاكم التفتيش منعهم من الكتابة باللغة العربية. الرواية تسلط الضوء على أهمية اللغة كرمز للمقاومة، حيث تحولت إلى أداة خفية لحفظ الدين والتراث.

4. الصمت والتعبير كاستراتيجيات تكاملية:

ما يميز رواية «الموريسكي» هو تقديمها للصمت والتعبير كاستراتيجيتين متكاملتين وليستا متناقضتين. ففي حين لجأ البعض للصمت بوصفه وسيلة لحماية أنفسهم، استخدم آخرون التعبير الخفي أو الرمزي لتذكير الأجيال القادمة بالهوية الثقافية والدينية. الرواية تعكس أن المقاومة الثقافية لا تكون دائمًا بالصدام المباشر، بل قد تأخذ أشكالًا خفية تحافظ على الهوية بطرق تتكيف مع ظروف القمع. هذا ما يعبر عنه السارد في قوله: «هدني الضنى بين كائنين عزيزين علي اختارا خيارين متقابلين، أبي انحاز للعقيدة وأختي للأرض، لم أكن أريد فقدان أيا منهما، كنت أحس بأنني قريب من أبي باعتباره أبي، ولما يمثله اختياره الذي كان بمثابة انصهار مع شعبه المضطهد، كنت آلم في صمت»[1].

5. المقاومة الثقافية كفعل جماعي:

الرواية تُظهر كيف أن الصمت والتعبير كانا جزءًا من فعل جماعي يهدف إلى الحفاظ على الهوية الموريسكية. من خلال تمسك الجماعة بقيمها المشتركة، استطاع الموريسكيون بناء شبكات تضامن خفية ساعدتهم على نقل تراثهم إلى الأجيال التالية. الرواية لا تُبرز الفرد فقط في صراعه مع القمع، بل تجعل الجماعة محورًا أساسيًا للمقاومة الثقافية. هذا المفهوم الجماعي يظهر أيضًا في التأمل الذي يقدّمه السارد في الاقتباس: » لا يمكن لمن دفعوني للمنفى بأن يمثلوا مجموع المسيحيين، ولا يمكنهم أن يجسدوا المسيحية، لقد تبينت بأن القرب الجغرافي بالنسبة لجماعات دينية تكره بعضها البعض ليس ضمانة للمعرفة المتبادلة والأحرى الاحترام»[2].

6. الرمزية الحجاجية في الصمت والتعبير:

يربط الروائي بين الصمت والتعبير بوصفهما أفعالًا رمزية تعكس طبيعة الصراع بين

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص48.
2. نفسه، ص156.

الهوية والقمع. الصمت في الرواية ليس خنوعًا، بل وسيلة لإخفاء ما لا يمكن التصريح به علنًا، في حين أن التعبير يتحول إلى رسالة مزدوجة: رسالة داخلية تذكّر الموريسكيين بتراثهم، ورسالة خارجية تشير إلى صمودهم في وجه محاولات الإبادة الثقافية. يتجلى هذا الصراع في شهادة السارد حين يقول: «كنا غير قابلين للاندماج في مسقط رأسنا؛ لأنه لم يرد لنا ذلك: فقد انتصبت جدران لفصلنا عن بعضنا البعض، كانت إيديلوجية ذات تأويل مسيحي تجردنا من إنسانيتنا، أو لنقل الأمور بشكل آخر: كانت تخصينا، تخصينا بالخوف... كنا نضطرب وسط ماء آسن وكرد فعل صرنا عنيدين وجامدين نثير من حولنا الشكوك... وهكذا أضحى قدرنا المأسوي أن نكون مرتزقة أو مغامرين»[1]. تُبرز رواية «الموريسكي» جدلية الصمت والتعبير كجزء من مقاومة ثقافية ذكية ومرنة تمكنت من الحفاظ على الهوية في ظل ظروف قمعية قاسية. من خلال استعراض هذه الجدلية، يوضح الروائي أن الهوية لا تُمحى بالصمت الإجباري، بل تبقى حية بفضل التعبير الرمزي والخفي، الذي يحول كل فعل بسيط إلى شهادة على الوجود والمقاومة. الرواية تقدم درسًا إنسانيًا في كيفية مواجهة محاولات الطمس الثقافي، مما يجعلها نصًا أدبيًا غنيًا بالمعاني الإنسانية العميقة.

رابعا: المرافعة وسيلة للدفاع عن الهوية

في رواية «الموريسكي»، تتحول المرافعة الأدبية إلى أداة مركزية للدفاع عن الهوية، حيث ينجح الروائي في تقديم نص أدبي يحمل بعدًا إنسانيًا عميقًا، يدعو من خلاله إلى الحفاظ على التعددية الثقافية والتعايش. الرواية ليست فقط استعادة لمأساة الموريسكيين كجزء من التاريخ المظلم للاضطهاد الثقافي والديني، بل هي دعوة لتجاوز الإقصاء والانغلاق نحو الاعتراف بقيمة التعددية كعنصر أساسي للتعايش الإنساني.

1. الهوية جدلية بين الثابت والمتغير:

تتناول الرواية الهوية كعملية ديناميكية تتأرجح بين الثبات والتحول، حيث تظهر الشخوص في النص وكأنها تعيش صراعًا مزدوجًا: من جهة، محاولة الحفاظ على الهوية الثقافية والدينية، ومن جهة أخرى، التكيف مع ظروف النفي والاقتلاع. هذا التوتر بين الثابت والمتغير يجعل الرواية شهادة على مرونة الهوية وقدرتها على الصمود في وجه محاولات الطمس. هذا الصراع يظهر جليًا عندما يصف السارد اضطرار العائلة لإظهار

1. حسن أوريد، الموريسكي، صص121-122.

اعتناق المسيحية بينما يمارسون شعائر الإسلام سرًا: «لقد قُيّض لنا أن نبدي اعتناقنا للمسيحية جهرًا وظاهرًا، ومزاولة طقوس ديننا الحنيف خلسة»[1].

2. الهوية بوصفها مقاومة للطمس:

الرواية تسلط الضوء على مقاومة الموريسكيين لمحاولات الطمس الثقافي والديني، حيث يظهر الدفاع عن الهوية كفعل يومي يمارسه الموريسكيون في السر والعلن. من خلال الحفاظ على اللغة، والعادات، والطقوس، تصبح الهوية وسيلة للمقاومة، ورمزًا للصمود. في هذا السياق، لا تكتفي الرواية بتقديم الهوية كتراث موروث، بل تسعى إلى إبرازها كفعل واعٍ يعيد تشكيل الذاكرة الجماعية ويمنحها الاستمرارية. وكما يقول السارد: «لا شيء يجب أنّ يدفعنا إلى التخلي عن عقيدتنا الإسلامية: نذهب للقداس، لا نعمل أيام الآحاد، نعمل يوم الجمعة، نلتزم بكل المحرمات التي أقرتها الكنيسة والمرتبطة بأعيادنا وألبستنا ولغتنا»[2].

3. الدفاع عن قيم التعددية الثقافية:

تقدم الرواية مرافعة قوية عن التعددية الثقافية بوصفها ضرورة إنسانية لا غنى عنها. من خلال شخصية أحمد شهاب الدين أفوقاي، الذي يجسد رمزًا للحوار بين الثقافات، يدعو النص إلى تجاوز الانغلاق الثقافي، وتقبل الاختلاف باعتباره جزءًا جوهريًا من التجربة الإنسانية المشتركة. ورغم أن الرواية تنطلق من الماضي، إلا أنها تمتد إلى الحاضر والمستقبل، حيث تصبح مأساة الموريسكيين تحذيرًا دائمًا من مخاطر الإقصاء والعنصرية، ومن خطورة محو الآخر باسم الهوية الأحادية. يبرز هذا الوعي التاريخي في ذهن الروائي وهو يتأمل شخصية «روديس»، التي تارةً تبدو فاعلة ومؤثرة، وتارةً أخرى تنعكس في كلمات رفيقه «فنيش/ سي عبد الرحيم»، الذي يشاركه الشعور بوحدة المصير. وبين هذين النموذجين، تتأكد أهمية الذاكرة بوصفها مسؤولية فردية وجماعية للحفاظ على هوية الجماعة التي أُجبرت على التهجير القسري. وفي هذا السياق، تتجلى الذاكرة كأداة للمقاومة، وكما يقول روديس مرارًا: «الذاكرة هي حافز الفعل»[3].

---

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص15.
2. نفسه، صص18-19.
3. نفسه، ص200.

4. الهوية حوار مع الآخر:

الرواية تقدم الهوية الموريسكية ليس فقط كموضوع مقاومة، بل أيضًا كحوار مستمر مع الآخر. في ظل محاولات الإبادة الثقافية التي تعرض لها الموريسكيون، لم تُقدّم الرواية الآخر كعدو مطلق، بل كطرف في معادلة معقدة تحكمها العلاقات التاريخية والسياسية. هذا التصور يجعل الرواية دفاعًا عن فكرة الحوار بدلًا من الصراع، وعن إمكانية إيجاد مساحات مشتركة للتفاهم. وكما يوضح السارد: «والنظرة الصائبة تتأتى عن طرق العقل، ولكن العقل وحده لا يكفي، هناك الحب، خصوصا حب الآخر أو الجار؛ لتتأتى معرفته»[1].

5. الرواية دعوة للتأمل في الهوية الإنسانية:

تطرح الرواية الهوية كمفهوم يتجاوز الحدود الدينية والثقافية، لتصبح مسألة إنسانية ترتبط بحق الأفراد والجماعات في أن يكون لهم مكان في العالم. هذه الرؤية تجعل من الرواية شهادة إنسانية تدافع عن الحقوق الثقافية في سياق عالمي. تُظهر الرواية أن مأساة الموريسكيين ليست فقط مأساة الماضي، بل هي نموذج يعبر عن معاناة كل جماعة تعرضت للإقصاء والتهميش في أي مكان وزمان. الدفاع عن الهوية هنا هو دفاع عن القيم الإنسانية الكبرى: الحرية، العدالة، وحق الاختلاف. وفي هذا السياق، تنكشف هشاشة الإنسان في لحظات الانكسار، كما يتجلى في دعاء الأب المتضرع: «اللهم اغفر لنا وتجاوز عنّا»[2]. هذا الدعاء يعكس استسلامًا عاطفيًا وإيمانًا عميقًا، لكنه في الوقت نفسه يُظهر ثقل المسؤولية التي يحملها الأب في ظل هذا القهر.

6. المرافعة من أجل التعايش والتسامح:

على الرغم من التركيز على معاناة الموريسكيين، فإن الرواية لا تنغلق على فكرة الهوية الأحادية، بل تقدم رؤية شمولية تدافع عن التعايش كحل بديل للصراعات الثقافية والدينية. يبرز الروائي التعددية كقيمة أساسية تضمن السلام والتقدم الإنساني. في هذا السياق، تصبح المرافعة عن الهوية دعوة للتسامح، حيث يتم تقديم الأندلس كنموذج تاريخي للتنوع الثقافي الذي يمكن أن يتحقق في العالم المعاصر إذا تم تجاوز سياسات الإقصاء والانغلاق. وكما يعبر السارد عن هذا التوتر بين التسامح والضياع: «فلربما تغيرت أشياء كثيرة: الدعوة إلى

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص144.
2. نفسه، ص16.

المحبة كما هي مبثوثة في تعاليم الديانة المسيحية، الشغف بالعدالة لدى الإسلام، رقة الأولى وزهد الثاني. لكن زهرة قتلت»[1].

تُعد رواية «الموريسكي» مرافعة أدبية وإنسانية عميقة تُبرز الهوية كعنصر حيوي مقاوم للاضطهاد والاندثار، مع التأكيد على قيم التعددية والتسامح كأساس للتعايش. من خلال محورية الهوية الموريسكية، تحوّل الرواية إلى شهادة حية تُدافع عن حق الثقافات في البقاء، وتُبرز أهمية الحوار بدلاً من الصراع. وعلى الرغم من تناولها الماضي، تحمل الرواية رسائل قوية وذات صلة بالحاضر والمستقبل، حيث يصبح الدفاع عن الهوية دفاعًا عن الإنسانية جمعاء.

من العبث أن نعتقد بوجود هوية ثابتة؛ «فالهوية بلا شك مؤلفة انتماءات عديدة، ولا بد من التأكيد أننا نعيش ككل، ويصبح من الأهمية بمكان أن نعتقد بأن هوية الإنسان ليست من الانتماءات المستقلة وليست رقعا بل رسما على نسيج مشدود»[2].

يمكن اعتبار النص الروائي بمثابة «تجاذب منتج»[3]، حيث يمنح الشخصية الموريسكية منظورًا مزدوجًا يتيح لها فهمًا أكثر عمقًا للذات والآخر. هذا الوعي المزدوج ينبع من تجربة العيش في فضاء تتقاطع فيه الهويات والثقافات، وفي الوقت ذاته، من معايشة أشكال العنف والإقصاء التي فرضتها سياسات الهوية الأحادية المتسلطة. من خلال هذا التفاعل المستمر بين الانتماء والاختلاف، تتجاوز الشخصية الوقوع في فخ التعصب أو الانغلاق الفكري، إذ تتشكل لديها رؤية أكثر إنسانية تقوم على استيعاب التعددية والتسامح بدلًا من الإقصاء. وبهذا، تتحول الشخصية الموريسكية في الرواية إلى نموذج إنساني شامل، يعكس إمكانية بناء هوية تتسع للآخر، لا تنفيه، بل تفهمه وتتفاعل معه في إطار من الحوار والاحترام المتبادل.

خاتمة:

تمثل رواية «الموريسكي» لحسن أوريد شهادة أدبية وإنسانية عميقة تدمج بين التخييل والتاريخ، لتعيد إحياء مأساة الموريسكيين وتضعها في سياق حواري عالمي يدعو إلى الانفتاح والتعايش. من خلال استراتيجيات المرافعة الأدبية، يحول الروائي الرواية إلى

1. حسن أوريد، الموريسكي، ص68.
2. إبراهيم رزان، الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص61.
3. هومي بابا، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2006، ص136.

منصة حجاجية تسلط الضوء على الهوية بوصفها عملية ديناميكية تتحدى محاولات الطمس والنسيان. الرواية ليست فقط سردًا لأحداث تاريخية بل هي إعادة صياغة لهذه الأحداث لتكون مرآة تعكس قضايا معاصرة. عبر الحكاية، يبرز الروائي أن المأساة التي تعرض لها الموريسكيون ليست مجرد ذكرى من الماضي، بل هي صورة من صور الاضطهاد المستمر الذي يتجدد بأشكال مختلفة في الحاضر. هذا الربط بين الماضي والحاضر يجعل الرواية دعوة للتفكير في قضايا الهوية والذاكرة والمقاومة بوصفها محاور أساسية للحفاظ على الإنسانية. أثبتت الرواية أن الأدب قادر على أن يكون أكثر من مجرد وسيلة للترفيه أو التعبير الفني، بل هو أداة للدفاع عن القيم الإنسانية، ولإعادة تشكيل السرديات الكبرى التي تجاهلت المعاناة الفردية والجماعية في سبيل تحقيق هيمنة ثقافية أو سياسية. تُظهر المرافعة الأدبية في هذه الرواية كيف يمكن للأدب أن يساهم في بناء حوار بين الثقافات، وأن يكون وسيلة لمقاومة الظلم والقمع ليس بالسلاح، بل بالكلمة. كما أن التخييل في النص لم يكن مجرد وسيلة جمالية، بل هو أداة فعّالة لإعادة إحياء الذاكرة الثقافية بطريقة تخاطب عقول القراء وقلوبهم على حد سواء.

ختامًا، تجسد المرافعة في الرواية المغربية: الخطاب الحجاجي في رواية «الموريسكي» بين الهوية والمقاومة نموذجًا للمرافعة الأدبية التي تعتمد على الحجاج لإثبات حق الهوية في مواجهة الإقصاء. فالرواية ليست مجرد استعادة للماضي، بل هي خطاب حجاجي يدعو للتأمل في قضايا الهوية والانتماء، مستخدمةً آليات الإقناع والتأثير للدفاع عن الإنسان في وجه محاولات الطمس والإلغاء. إنها شهادة على أن السرد الأدبي يمكن أن يكون مرافعة فكرية تعزز قيم الصمود والمقاومة.

المصادر والمراجع:

1. الكتب العربية والمترجمة:

- إبراهيم (رزان)، الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012م.
- بيل (أشكروفت)، غاريث (غريفيث) وهيلين (تيفين)، الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2006م.
- حسن (أوريد)، الموريسكي، ترجمة: عبد الكريم الجويطي، مراجعة المؤلف، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2011م.
- غاياتري (تشاكرافورتي سبيفاك)، هل يستطيع التابع أن يتكلم؟، ترجمة: خالد حافظي، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2020م.
- الفيصل (سمر روحي)، الرواية العربية (البناء والرؤيا) مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003م.
- هومي (بابا)، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء- بيروت، 2006م.

2. المجلات:

- عالم المعرفة 398، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 2013م.

رمزية الماء في ثلاثة نصوص رِحْلية مغربية: عندما ينسجُ الرحّالةُ بخيطِ الماء حَبْكَةَ السَّرد

محمد حماني[1]

مقدمة:

شكَّل موضوع الماء هاجسًا كبيرًا في الرِّحْلات الحجّية المغربية، ولهذا الهاجس الكبير ما يُسَوِّغُه؛ ذلك أن الماء حاجة رئيسة من أجل البقاء على قيد الحياة، بل هو جوهر البقاء. ونظرا لطول الرحلة، التي كان يخوضها الرحالةُ الحاجُّ -وهو في طريقه إلى الدِّيار المقدّسة-، فقد كان هاجسُ العطش لا يُفارق مخيّلته؛ لأن نجاح الرحلة والظفر بالأرب رهين بأحد مقوّماتها الضرورية، ألا وهو: »الماء». إنَّ ندرةَ الماء، وارتفاع الحرارة في «طريق» صحْراوية مُقْفِرة، يبعثان على عدم الارتياح لدى الرحّالة ومَن معه في الرَّكب؛ حيث تبدأ الهواجسُ السَّلبِيةُ تُسيطر على عُقول الجميع، والشعور بمواجهة الموت في طريق لا ماء فيها. لذلك، عندما يظفر الرحالة بموضع فيه ماء عذب، فكأنما حصّل شيئا ثمينا نادرا. فحالته هذه تشبه حالة الإنسان العربي في صحْرائه؛ «ذلك الإنسان الذي كان في شوق مقيم، وهُيَام دائم إلى الماء؛ فنجده يكافح وينافح ويناضل ويجالد من أجل قطرة الماء ينقع بها الغلة، ويَشْفي الأُوَام، ويَبَلُّ الصدى... يلاحقها أينما وُجدت، ويتبعها أينما حَلَّت؛ فهو في تَرْحَالٍ دائم، وتَنَقُّلٍ مستمِر، عينُه معلقةٌ في السماء، يتتبع مواقع القَطْر، ويَتَسَقَّطُ مواطن الماء، ويراقِب حركةَ السحاب، وهو لا يتبعُه بعينه وجسمِه فحَسْب، وإنما يخفُقُ له قلبُه خفْق المحِبّ الوَلْهان»[2].

يبدو الماء، في بعض النصوص الرّحلة، نسقا مخاتلا؛ حيث يظهر الحديث عنه مُمِلًّا للقارئ العَجلان، لكنَّ من يُطيل النظر إليه؛ كالقارئ الوَلْهان، سَيَجِدُه من الخيوط الضرورية

1. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس - الرباط/ المغرب.

2. محمد بنعبد الله، الماء في الفكر الإسلامي والأدب العربي، الجزء الأول، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المملكة المغربية، الرباط، 1996م، ص9.

التي نُسِج بها النصُّ الرّحلي، وأنَّ أيَّ استهجان بسردية الماء هو استهجان بسردية الرحلة، وخصوصيتها الجغرافية والثقافية.

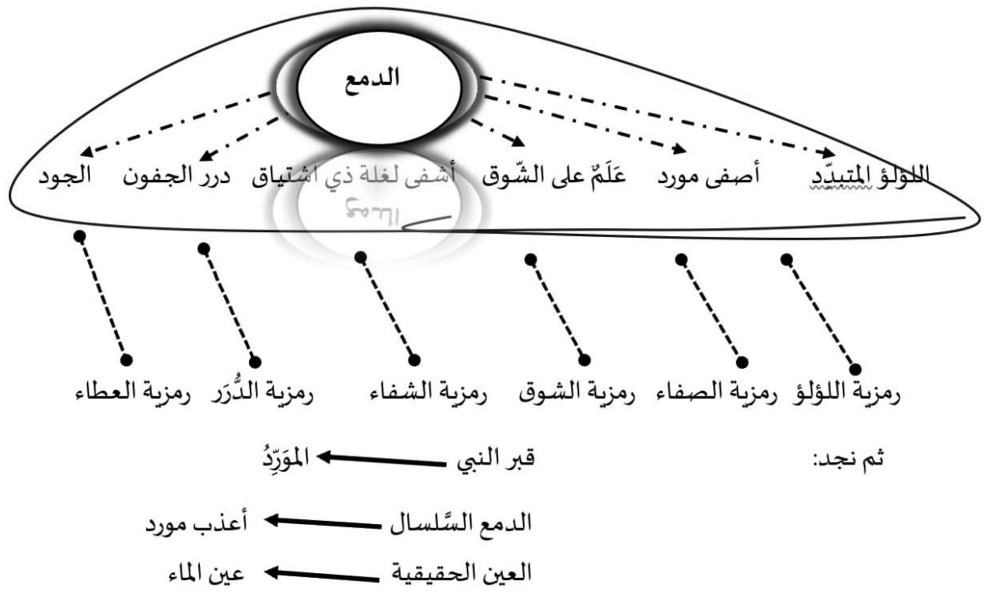
1. رمزية الماء عند العبدري (تـ: نحوَ 700هـ):

أ. ماء العين:

يحضر الماء في الرحلة العبدرية باعتباره نسَقًا من الأنساق الناظمة لرحلته، بحيث يظهر بدلالات مختلفة ورمزيات متباينة. ومن ذلك، نورد أبياتًا شعريةً من قصيدة له، نظمها في الديار المقدسة مدحا للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، إذ يتجلى الماء في «ماء العين»، وهو الدمع الذي سكبه العبدري في أثناء زيارته لمقام النبي الكريم. فنسق الماء، هنا، له رمزية العشق والمحبة والفرح الأكبر بزيارة المقام المقدس. ويزداد البكاء لذة، كون الشاعر لم يظفر بالوصول إلى ذلك المقام إلا بعد صعوبة وتعب وقطْع مفاوزَ ومعاوزَ كثيرة. ويكاد يكون انهمار ماء العين ثقافة سائدة عند حُجّاج بيت الله الحرام، وكأن الرحالةَ العبْدريَّ كان يتأهّب لحظة وصوله لذرف العبرات على ذلك المقام المقدس، اتباعا لثقافة تداولها الحُجّاجُ عبر أزمان طويلة حتى صارت عُرفا بين الزائرين، ومن هذه الأبيات التي يحضر فيها الدمع؛ نذكر:

يَا عَينُ جُـودِي بالدُّمُوع عَلَيهم	تَحْكِي نَظِيمَ اللُّؤلؤِ المُتبدِّدِ
يا عينُ جُـودِي بالدُّمُوعِ وأتبِعي	مِـنْـهُـنَّ أصْـفـى مَـــورِدٍ بـمـورِّدِ
يا عينُ جُـودي بـالـدُّمُـوعِ فإنَّهَا	عَلَمٌ على شَوْقِ المَشوقِ المكْمَدِ
يا عينُ جُودي بالدُّمُوعِ وسَلْسِلِي	سَلْسَالَهَا وَرِدِيـــهِ أَعْـــذَبَ مَـورد
يا عين جـودي بالدموع هواملا	لا تسأمي أن تسجمي وسط الندي
يـا عين جـودي بـالـدمـوع فإنها	أشـفـى لغلة ذي اشتياق مبعد
جـــــودي وســـحـــي وانـــثــري	درر الجفون وواصليها واصردي
يا نفس للدمع الغزير فصوّبي	طـول الحياة وللزفير فصعّدي

إذا ما حاولت الوقوف عند رمزيات الماء في هذه الأبيات؛ يمكن توضيح ذلك على النحو الآتي:



إن غزارة الدمع، الذي جَرى من عين الشاعر، دليل على كثرة الشوق والمحبة؛ لأن مقام النبي الكريم مقامٌ بَعيدٌ تطلّب رحلةً طويلةً محْفوفةً بالمخاطر والصّعاب والنَّصَب، والفوز بهذا المقام دفع بالشاعر إلى حث العين على الجود والعطاء بالماء الصافي العذب، ليصير أعذب مورد يناسب المورد العذب، وهو مقام النبي. ذلك أن العين تسقى بالمحبة والنظر في قبر النبي، حتى كأن الشاعر يرمز للعين، في كثرة دمعها وسُحِّها، بالعين المائية، التي يردها الناسُ ولا تشح. فالشاعرُ، من كثْرة تعلّقه وشوْقه، انتقل من مخاطبة العين إلى مخاطبة النفس وباقي الجوارح، التي لا عذر لها في ألا تبدّد العبرات في هذا المقام الرفيع، الذي يحرّك لواعِجَ الإنسان وأشْواقَه. إن نسق الدمع المنهمر يدل على المحبة، فالبكاء يرتبط بمحبة الشيء لا بفقدانه، فهو مصدر لتطهير النفس وتجديد الوصل بالمحبوب. هكذا يبدو ماء العين نسقا ساريا في عمق النسيج السّردي لهذه الرحلة.

ب. ماء المجاز:

يُعبّر الرحالة، في بعض مواضع الرحلة، بالتعبيرات المائية المجازية للدلالة على منابع العلم والمعرفة، ومن مثل ذلك قوله عن مدينة تلمسان: «أما العلم فقد درس رسمه في أكثر البلاد، وغاضت أنهاره فازدُحم على الثماد. فما ظنك بها وهي رسم عفا طلله، ومنهل جف وشله»[1].

1. العبدري، رحلة العبدري، تحقيق وتقديم علي إبراهيم كردي، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، دمشق، 2017، ص49.

العلم في البلاد التلمسانية

درس رسمه ← | غاضت أنهار | → ازدحم على الثماد

غاضت أنهار ← رسم عفا طلله ← مهل جف وشله

ثم يعبّر الرحالة بتعبير أدبي بليغ، كاشِفا عن حالة تلمسان، يتخلّله نسق الماء المخاتل، إذ يقول: «ومعاهد أقفرت من متعاهد؛ تبكي عليها فتنسكب الغمام الهُمّع، وترثي لها فتندب الحَمام الوُقَّع»[1].

تبكي ← ترثي

عليها ← لها

فتنسكب ← فتندب

الغمام ← الحمام

الهمع ← الوُقَّع

2. رمزية الماء في رحلة اليُوسِي (ت: 1131هـ):

يعدُّ الرحالة المغربي أبو علي اليوسي من الذين حضر عندهم الماء بشكل جلي في رِحْلاتهم. وقد نبّه محققُ الرحلة إلى ذلك بالقول: «مثّل حضور الماء وجودته هاجسا رئيسا لدى صاحب الرحلة، وهو أمر حَتَّمَتْهُ طبيعة مسالك الحج، الذي يخترق مجالات جافّة وصحراوية، فلا تكاد محطات الطريق تخلو من إشارات إلى هذا الأمر الحيوي»[2].

1. العبدري، رحلة العبدري، تحقيق وتقديم علي إبراهيم كردي، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، دمشق، 2017، ص49.
2. اليوسي، رحلة اليوسي، تحقيق أحمد الباهي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، 2018، ص34.

أ. الماءُ المانعُ:

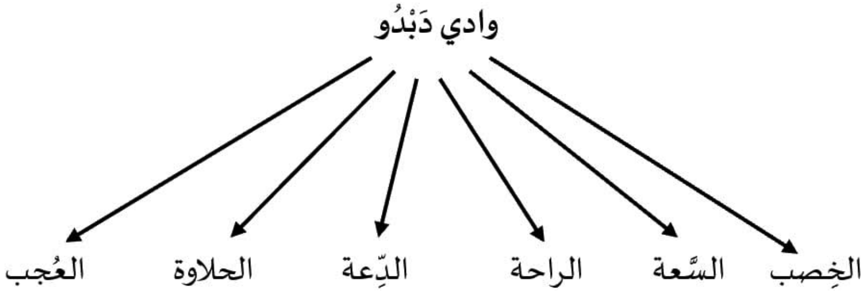
منذ بداية الرحلة، يُذْكَر أنّ السبب وراء تأخر الذهاب إلى زيارة الديار المقدسة هو: «الماء السماوي»؛ المتجلي في مياه الأمطار الغزيرة وما تخلّفه من قطْع للطرقات وارتفاع منسوب الأودية. وبهذا، يُصبح الماء رمزا للمنع والمكوث في المنزل لمدة قد تطول أو تقصر. ولعل ذلك ما عبر عنه ابن الرحالة، الذي كان ملازما له في بداية الرحلة بقوله: «سبب تأخره [يقصد أباه: اليوسي] عن الإقدام على قضاء وَطَره، مع قدر المولى إرادته تعالى، عدم الاسْتِكَان في المنزل وكثرة التحوّل لما أراد به تعالى من أمطار عِهَادِه، فيما أمر من بلاده، كان يُحيي بغواديه ويمد من زاخر واديه الأمطار القصوى، إلى أن كبر وأروى»[1].

ثم يستمر هذا المنع، في محطات أخرى من الرحلة، وبتعابير مختلفة: «ثم بات من غَدِه بعين تُودة، ثم بسيدي بُوِيدُو ببلاد التُّسُول، وأقام هناك أربعة أيام لماء نزل مَنَعهُ من المسير»[2].

إن حضور الماء كان مجَسَّدًا في كثير من المواضِع السّردية، التي أرّخت لرحلة اليوسي مقارنة بالطعام. فالرحالةُ كان في حاجة دائمةٍ إلى الماء؛ كون السَّير يتطلّب استهلاكًا لهذه المادة الحيوية، كما أن الراحلة، التي يمتطيها الرحالة، تحتاج -بدورها- إلى الماء. والحديث عن الماء، ووصفه في هذه الرحلة، كان حديثا قويا معبِّرًا خلال الأيام الحارَّة، التي كان الرَّكبُ يَشُقُّ فيها طريقَه نحوَ الحجّ؛ لأن رحلة الصيف تختلف -تمامًا- عن رحلة الشتاء. إذْ، في فصل الصيف، يزداد استهلاك الماء والطلب عليه؛ نتيجة تعرّض الجسم للحرارة المفرطة، التي تُسبِّب له يُبسًا وجَفافًا، مما يُعرّضه للخطر الدائم. أما في فصل الشتاء، فيتحول الماء إلى خطر محدق بالرحالة؛ نظرا لكثرة التساقطات وجَريان السُّيول القويّة الجَارفة، التي تُشكّل تهديدا مستمرا للرَّكب؛ على اعتبار أن الرحلة غالبا ما تكون على ضفاف الأنهار والوديان في التحام تام مع الماء والخُضرة لتأمين الرحلة وضمان نجاحها.

وفي ذلك، يقول اليوسي، واصفا الأماكن التي مرّ منها: «ثم بفُم وادي دَبْدُو، وأقمنا به يوما كاملا في خصب وسَعة وراحة ودِعة. وماؤه حلو عجيب»[3]. ويمكن توضيح رمزية وادي «دبدو« في الترسيمة الموالية:

1. اليوسي، رحلة اليوسي، تحقيق أحمد الباهي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، 2018، ص58.
2. نفسه، ص69.
3. نفسه، ص71.



إن الوصف الدقيق لأماكن المياه وجودتها يعكس الحاجة المُلِحَّة لهذه المادة، في ظل وجود ظروف مَناخية صعبة، ترافق رحلةً مُضْنية تتخلّلها صعوبات جمة ومعوّقات كثيرة، حتى تحوّلت الرحلة إلى وصف لصعوبة الحصول على الماء العذب الذي يُطْفِئ حرارة الظمأ ويشفي الغليل، وكأننا بصدد رحلةٍ الغرض منها البحث عن الماء.

ب. الماء الصَّعبُ:

يحضر الماء، في كثير من محطّات الرحلة اليوسية، بوصفه «أعزّ ما يُطلب». ويبدو ذلك واضحا من خلال الحيز المهمّ، الذي يخصصه الرحالة لوصف الصعوبات التي تعترض ركبهم لبلوغ هذا الهدف؛ مما يجعل من الوصف المائي وصفا دقيقا صادقا. ويظهر ذلك واضحًا في عددٍ من الأمثلة؛ من قَبيل: «وغدا صلّينا الظهر عند الأبيار الطّوال. وماؤها من أحسن ما رأيت، إلا أنك لا تمجّه إلا بأربع حبال فما فوق، وبتنا بلا ماء»[1].

ويستمر تناول صعوبات الحصول على الماء، حيثُ يقولُ الرحالة، في موضع آخر: «وماؤها طيب [وادي الرهبان] ويقال إنه يجري من النيل وينبع فيه إذا نبش، ولا بد من البحث عنه مقدار ذراع»[2].

وفي موضع آخر، يُضيف ما يعضّد وصفَه للماء الصّعب بقوله: «بلغنا مورد النَّعيم ظُهرًا، وهو على طَرف البحر أيضا. واعلم أنّه لا بدّ من نَزْحِ هذه المعاطن كلّها حتى تَحْفِر نِصف قامة مثلا وتَخرج على الماء؛ إذ هذه المناهل كلّها على حاشية البحر وحاشية البحر كلّها رمال»[3].

1. اليوسي، رحلة اليوسي، س.ذ، ص106.
2. نفسه، ص112.
3. نفسه، ص102.

ج. الماءُ الحَارِق:

من بين أنواع الماء، التي يأتي على ذكرها اليوسي في رحله ما ذهب إلى تسميته ب: «الماء الحَارِق»؛ إذ يقول: «وغدا بتنا بحامّة قابس، وفيها عينٌ من أعجوبة الزمان، فسبحان الملك الخلّاق، لا تقدر أن تدخله إلا بشقّ النّفس لحَرارته المُحْرقة»[1].

وإلى ذلك، يُورد ذِكرَ القصص المرتبط بهذه النوعية من الماء (الساخن)، إذ يقول، في موضع من مواضع الرحلة: «ذكر لنا أصحابنا الذين ركبوا في البحر أن هنالك موضعا في وسط البحر يسمّونه مقطع الكبريت، مقابل للذي في البَرّ، لا تجاوزه السفن حتى يرون المشاق العِظام. وذكروا لنا أن ماءه مخالف لماء البحر، وتراه يغلي كالقدر، وكثيرا ممّا يغرق هنالك إلا من سلّمه الله»[2].

د. الماءُ القاتِلُ:

من الطَّريف أن يتحدّث اليوسي عن بعض أنواع الماء، إذْ يحكي؛ قائلا: «وغدا وهو عاشوراء، اجتمع الرّكب المصري كلّه. ورحلنا وأقام المصري يوم الموسم، وذهبنا نحن ورحلنا للخضيرة، وماؤها مثل ماء البحر وهو بوادي النار، ثم النبط ماء طيّب ثم بوادي العقيّق ولا ماء، ثمّ صبّحنا الحوراء، ماؤها يقتل الإنسان قتل السم النّاقع ويخلفه لا ذاهب ولا راجع»[3].

ويقول أيضا: «ثم صبّحنا الحوراء، وهي أيضا معدودة في البيت. والحوراء على شاطئ البحر أيضا، وماؤها يُسْهِل البطن إسهالا مُفْرِطًا مُضِرًّا»[4]. ويستمر في القول: «أخبرني مرّاكشي اسمه الحاج علي أبو جمعة، وهو ممن له خبرة بهذا الطريق، أن الحوراء حشيشها كلّه سنا حرم، وأن عروقه ممتزجة بهذا الماء، فمن شربه وهو على صحة بدنه واعتدال مزاجه وسلامة حوّاسه، كانت له تنقية وتصفية من جميع الأضرار، وتعقب ذلك الصحة التّامة والعافية الكاملة، ومن شربه على استفراغ وضعف لعارض أو لهرم كان سبب حتفه»[5].

يربط الرحالة، في كثير من الأحيان، بين عنصري «الريح» والماء»؛ فإذا كانت الريح

1. اليوسي، رحلة اليوسي، س.ذ، ص88.
2. نفسه، ص103.
3. نفسه، ص158.
4. نفسه، ص127.
5. .نفسه، ص127

طيبة خفيفة باردة، فهي تُساعد الرّكب على طي الطريق طيا، أما إذا كانت ساخنة حارقة تضرب الوجوه وتُعِيق المسير وتجعل الرّكب يتوقّف عن السير للحاجة الماسة إلى الماء. ثم إن الريح الحارقة تُتعب الأجساد وتجعلها غير قادِرة على استكمال الرحلة. وفي ذلك يقول: «وأدْرَكْنا ريحا في هذين اليومين أَحْرَق الفُؤاد ومَرَقَ الأكباد، وتَرَى الرجل يشرب الماء كأنه يَرْميه إلى خَلْف»[1].

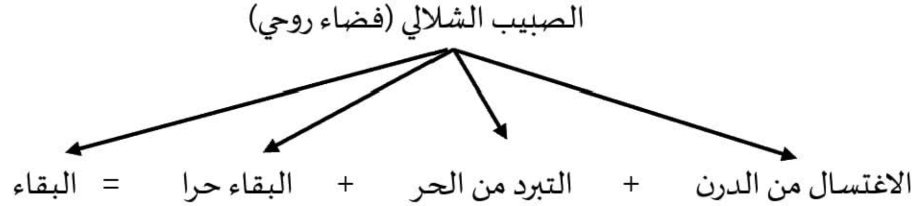
ويُضيف، في هذا السياق: «ثم رحلنا عشيّة النّهار، واقتحمنا وادي النّار، وبلغنا ريح كالنار فترى الرّجل يمشي ويتكلّم ويطلب الماء، فإذا عنقه ملتوية، وليس ذلك من العطش ولا من الجوع، وإنما هو وباء أرسله الله تعالى. ورأيت من هو راكب بغلته وركوته معه، فإذا هو على جنبه ميتا. وبات علينا ذلك الريح»[2].

3. رمزية الماء في رحلة «أيام برازيلية وأخرى من يباب»، لأحمد المديني:

يحضر الماء، في رحلة «أيام برازيلية» لأحمد المديني، بشكل نسقي مخاتل، ضمن مجموعة من التعابير اللغوية والبلاغية، التي تفننت في وصف الماء في علاقته بالجانب النفسي والاجتماعي، حيث يشكّل هذا العنصر الحيوي جملة من الرمزيات بالنسبة للرحالة، يمكن تصنيفها على النحو الآتي:

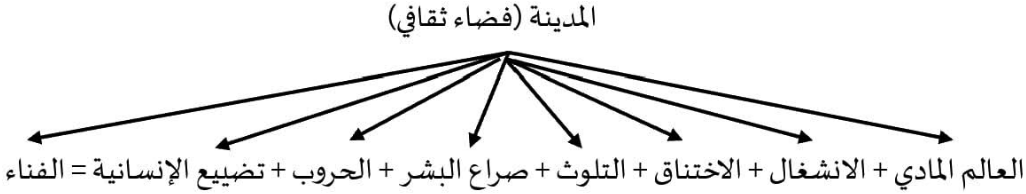
أ. الماء الحُرُّ (رمز للحرية):

يقول أحمد المديني، في مقطع من مقاطع رحلته البرازيلية: «حين يتناثر عليك نثيث الصبيب الشلالي تحس أنك تغتسل من درن، وتبترد من حرد، ولعلك تتوق إلى البقاء هنا حرا، بعيدا عن لوازم العالم المادي ومشاغله، عن اختناق المدن وتلوثها، وصراع البشر وحروبهم وتضييعهم لإنسانيتهم الأهمّ، في تفان لا مُجدٍ ينتهي بهم إلى الفناء»[3].



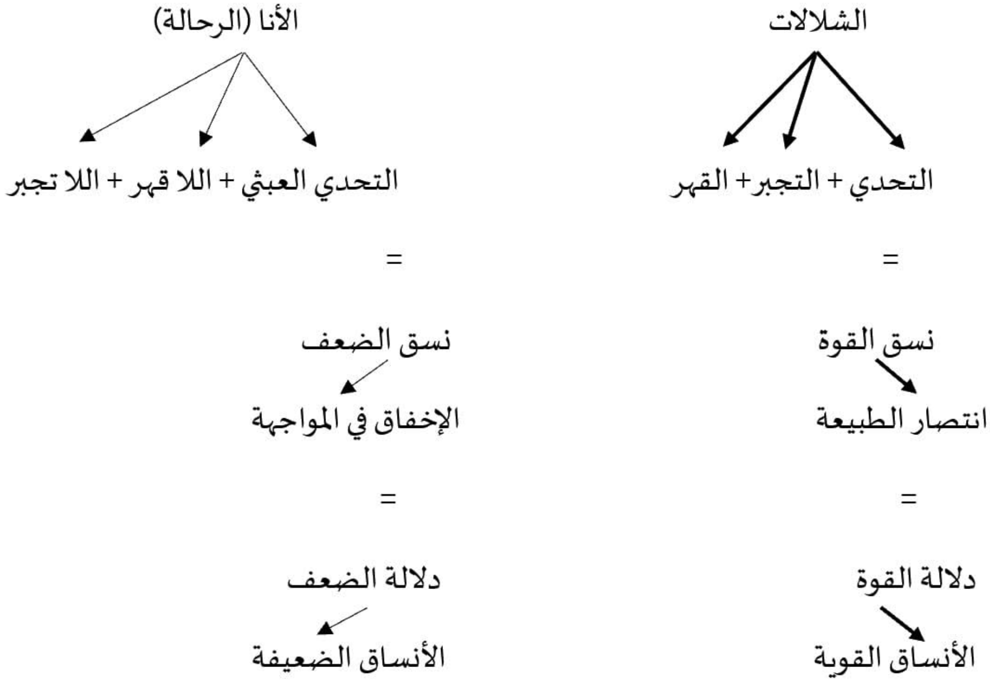
1. اليوسي، رحلة اليوسي، س.ذ، ص107.
2. نفسه، ص128.
3. أحمد المديني، أيام برازيلية وأخرى من يباب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009، صص94-95.

إن الحديث عن نسق الماء دفع بالرحالة إلى استدعاء نسق آخر في تضاد مع هذا النسق: فضاء الشلال في مقابل فضاء المدينة، هذا التضاد ولَّد جملة من العوامل، التي تجعل الكاتب يرفض عالم المدينة مفضّلا عليه عالم الطبيعة المتمثل في الشلال، باعتباره معبرا عن الانسيابية والحرية والانعتاق، وكأنه عالم البقاء في مقابل عالم الفناء.



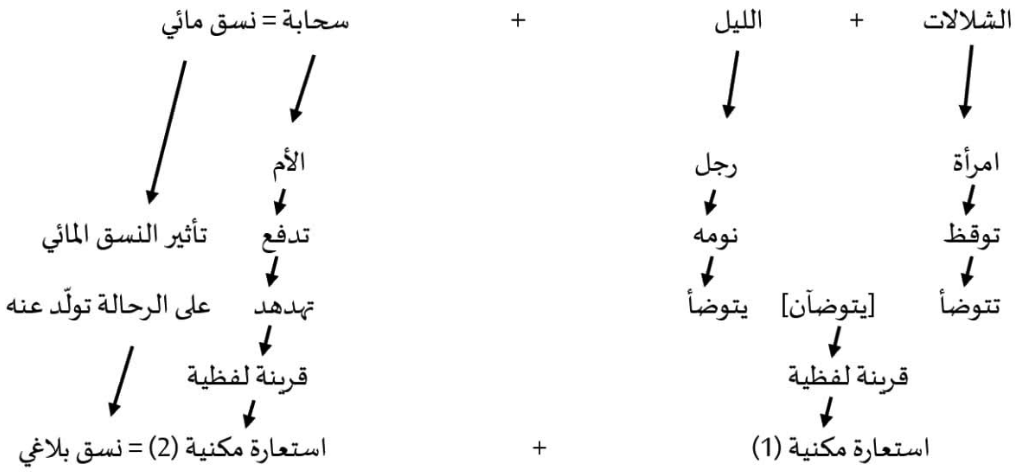
ب. الماء الأنثوي (تأنيث الماء):

وعلاقة بهذه النوعية من الماء، يقول الكاتب، في موضع آخر: «... فكيف الإحساس بشلالات تتدفق أقوى من تلك التي في نياغارا وفكتوريا، والوقوف، تقريبا، تحتها ليس للعبادة شأن الهنود القدامى، إنما للقيام بنوع من التحدي العبثي في النهاية دامت الطبيعة جبارة لا تقهر؟!»[1].



1. أحمد المديني، أيام برازيلية وأخرى من يباب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009، ص93.

إن افتتان الرحالة بالطبيعة المائية والإحساس بالضعف أمامها، جعله يبدع في نسق آخر هو النسق البلاغي. لننظر كيف إن الإعجاب بالشلالات الطبيعة كان له وقعه على نفسيته؛ إذ حاول تقريب هذا الأثر إلى القارئ بوصف بلاغي متميز، وهو يُؤَنْسِنُ الأشياء باستعارات طريفة، إذ يقول: «نمت بدوري بسبب يوم طويل ومن أجل أن أستيقظ باكرا، كما يفعل الجميع لرؤية الشلالات توقظ الليل من نومه ويتوضآن معا بطهر الفجر. لم تمهلني إلى الصبح، فقد تسللتُ إلى غرفتي وسحبت سريري منها، وفوق سحابة بيضاء صنعتها من زبدها الطافح من نثار الماء شرعت تدفعني كأنها تهدهدني...»[1].



يستمر، الرحالة المديني، في توليد استعارات النسق البلاغي، قائلا: «والماء الأبيض، يا سادة، يطرق، هذه المرة، شباك غرفتي المواجه مباشرة للشلالات يدعوني بلطف: تعال»[2]، حيث يصوّر الماء الأبيض في صفة المضيّف المرحّب بالضيف، وقد أخرجت قرينة النداء «تعال» من باب الحقيقة إلى دائرة المجاز.

خاتمة:

تلكم، في تقديري، بعض التمثيلات البليغة لحضور عنصر الماء، كما وردت في ثلاثة نصوص مغربية مختارة، وقد حظي هذا العنصر الطبيعي المهم، في متنها، بعناية خاصة. ومما لا شك فيه أن طبيعة هذه الرحلات فرضت ذلك، فكان الرحالة الثلاثة، كل على حدة، يسرد أنواع الماء وأصنافه كلما حلّ بموضع من مواضع رحلته: (الحلو – المالح – عذب –مُرّ –

1. أحمد المديني، أيام برازيلية وأخرى من يباب، ص92.
2. أحمد المديني، أيام برازيلية، س.ذ، ص92.

ماء يُعَوَّلُ عليه – ماؤها من أحسن ما يُشْرب...)، حتى أمسى الماء نظاما نسقيا متحكِّمًا في أوصال النص الرحلي، وموجّها لمساراته السردية.

وقد بدا واضحا، تأسيسا على ما سبق، أن هناك فروقا جلية في استثمار المكون المائي، إنْ ضمن النص الرحلي القديم أو المعاصر. ففي النص القديم، كان الماء حاجة ضرورية لاستمرار الحياة. أما في النص الرحلي المعاصر، فقد شكّل حضور الماء هاجسا للترويح عن النفس، بوصفه ملاذا للمتعة والانشراح والخلود إلى الراحة من تعَب الحياة ونصَبها.

بناء عليه، لم يكن الماء، بهذا المعنى، ترفا فنيا، ولا كان عنصرا زائدا في سياق سرد وقائع الرحلات، الممثلة في هذه الدراسة، وإنما عُدَّ خيطا ناظما لمسار السرد، وأفقا لبسط وقائعه. ولعل ذلك ما أسهم، إلى حدّ بعيد، في ترابط هذه النصوص، وفي تحقيق غاية تماسكها الفني.

بقيت الإشارة، في الأخير، إلى أن الماء تحو، من مجرد عنصر طبيعي إلى آلية ناظمة لحَبكة النص الرّحلي، وموجِّهة لتفاصيله السردية، إلى درجةٍ بات معها من المتعذر التخلي عنه في مسار الرحلة، أي رحلة كانت! وتكفي الإشارة، هنا، على سبيل التمثيل لا الحصر، إلى أن «الرحلة الحجِّية» قد حادتْ، في كثير من النماذج، عن مسارها، لتُصبح غايتها البحث عن الماء. ولعل ذلك ما أسهم في تحويل هذه النوعية من الرحْلات الروحية إلى رحْلات مائية؛ أي سعي أصحابها إلى الظفر بماء زمزم؛ ذلك الماء المقدّس، الذي يحضر في تمثل عموم مسلمي الأرض، بوصفه ماءً مقدسا، تهون من أجل بلوغه كلّ الصعاب.

المصادر والمراجع:

- أحمد (المديني)، أيام برازيلية وأخرى من يباب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009م.
- محمد (ابن الحسن اليوسي)، رحلة اليوسي، تحقيق: أحمد الباهي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، 2018م.
- محمد (بنعبد الله)، الماء في الفكر الإسلامي والأدب العربي، ج1، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الرباط، 1996م.
- محمد (ابن محمد العبدري)، رحلة العبدري، تحقيق وتقديم علي إبراهيم كردي وشاكر الفحام، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، دمشق، 2017م.

بلاغة الإيتوس في شعر محمود درويش
(دراسة لنماذج)

محمد واقديم[1]

مقدمة:

تحفل الساحة النقدية العربية بالدراسات التي تناولت شعر محمود درويش من زوايا تخييلية مختلفة، وتعاني في المقابل من ندرة الدراسات التي تقارب هذا الشعر من زوايا بلاغية جديدة، ذلك أن المتتبع لما ينجز حول أشعار محمود درويش مثلا لا يكاد يجد من يلتفت إلى جوانبه الحجاجية، إلا في ما ندر، وخصوصا حين نتحدّث عن الاستراتيجيات الحجاجية المعروفة منذ أرسطو: الإيتوس، واللوغوس، والباتوس.

ولعل السبب وراء ذلك هو الاعتقاد السائد حول بعد الشعر عن الحجاج وارتباطه أساسا بالتخييل، وهذا ما يحتاج إلى أن نعيد فيه النظر لكون الشعر خطابا فاعلا في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية للإنسان منذ أقدم العصور، حيث كانت أهدافه ووظائفه مرتبطة على الدوام بالتأثير في المستمعين وتغيير مواقفهم وسلوكاتهم، ودفعهم إلى سلوك معين أو اتخاذ قرارات معينة، وذلك ما نلحظه في الشعر الحديث أيضا، وخصوصا المرتبط بالقضايا الوطنية والإنسانية.

تبعا لذلك فإننا ننطلق في هذه الورقة من إشكالات نوجزها في الأسئلة الآتية:

- ما مدى حضور الحجاج في الخطاب الشعري لمحمود درويش؟
- وما درجة اشتغال استراتيجية الإيتوس في أشعاره؟
- ثم ما الصوة التي يبنيها عن نفسه انطلاقا من خطابه النظري والشعري؟
- وما مدى فعالية هذا الخطاب في تحقيق التأثير والدفاع عن موقفه؟

للإجابة عن تلك الإشكالات ننطلق من فرضيات أساس نسعى إلى التحقق منها، وهي

1. باحث في البلاغة وتحليل لخطاب، كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة ابن طفيل-القنيطرة/ المغرب.

أن الشاعر الحديث، ومحمود درويش تحديدا، يستثمر مختلف الاستراتيجيات الحجاجية سعيا إلى الدفاع عن وطنه ومواقفه، وفي مقدمتها استراتيجية الإيتوس التي يبني من خلالها صورة له تضمن لخطابه وحججه القبول لدى المستمع وتسهم في إحداث التأثير والإقناع المطلوب، وهذه الصورة تتشكّل من معطيات وجوانب متعددة؛ منها ما يرتبط بالسياقين: العام للوطن وقضاياه، والخاص بتجربة الشاعر ومواقفه التي يبنيها انطلاقا من حواراته وشهرته.

لذلك آثرنا هنا البحث في جانب استراتيجيات الإيتوس وطريقة اشتغالها عند محمود درويش، لنكشف الصورة التي يبنيها لذاته داخل خطابه الشعري، ومدى مساهمتها في تقوية هذا الخطاب وإكسابه الفعالية للإقناع، وسلكنا في ذلك طريق استقصاء جوانب بناء هذه الصورة (الإيتوس)، من خارج الخطاب، ضمن حواراته ومداخلاته وتنظيراته التي تحدّد طبيعة الشعر ووظائفه وغاياته لديه، ومن داخل الخطاب، عبر تتبع ما يحتويه شعره من معارف ومواقف تجاه الإبداع والواقع ومختلف قضاياه.

1. الإيتوس في البلاغة وتحليل الخطاب:

حاولت العديد من الدراسات مناقشة جوانب مفهومي الإيتوس والباتوس، بدءا من أرسطو الذي تحدّث عن أخلاق الخطيب باعتبارها جانبا مهما لتحقيق الإقناع، إلى جانب الأهواء الخاصة بالمستمَع (الباتوس)، والحجج المثبتة في الخطاب (اللوغوس)[1]. وقد ارتبط الإيتوس بمنتج الخطاب وصورته التي تنعكس على خطابه، وترتسم داخله فتجعله مقبولا لدى المستمع، ومقنعا له، بينما ارتبط الباتوس بالمستمَع وأهوائه، وهما معا يسهمان بدور فعال في تحقيق الإقناع، والأخير يتمّ بآليات مختلفة، بحيث «أن تكون مقتنعًا تمامًا، وفقًا لأرسطو، لا يعني أن تكون مقتنعًا على المستوى الفكري وحسب، بل أيضًا أن تكون متأثرًا. تشمل مجموع الأدلة المستخدمة في الحجاج البلاغي تلك المرتبطة بالـ (pathos) والـ (ethos)»[2]، بمعنى أن الإقناع والتيقين يمكن تحقيقهما بوسائل كثيرة يستغلّ منها الشعر عددا غير يسير.

1. تحدّث أرسطو في كتاب: الخطابة، عن الأهواء وفصّل فيها مبينا أصنافها وتأثيرها، كما أشار إلى أهمية ما يتعلّق بأخلاق الخطيب وتأثيرها في العملية الإقناعية. ينظر مثلا حديثه عن ذلك حين يقول: «الخطيب يقنع بالأخلاق إذا كان كلامه يلقى على نحو يجعله خليقا بالثقة». ينظر: أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»، بغداد، العراق، ط2، 1986، ص29.

2. W. Tindale (Christopher), «L’argumentation rhétorique et le problème de l’auditoire complexe», [sur web], 2009, URL: http://journals.openedition.org/aad/493, (consulté le 11 avril 2025).

يتمّ التمييز، بخصوص الإيتوس، بين نوعين اثنين يوردهما كرستيان بلانتان (Christian Plantin) الذي «يميز من جهة الإيتوس الخاص، التخييل الذاتي الذي يشكله بناء الصورة الذي ينوي الخطيب تقديمه للمستمَع؛ ومن جهة أخرى إيتوس مستمَعه، التركيب المعلوماتي الذي يمكّنه من تكوين تصور مسبق لمستمَعه»[1]، ومن هنا يمكن الحديث عن إيتوس الخطيب وإيتوس المستمَع، مما يزكّي ما أسلفناه حول المستمَع المفترض عند المؤلّف/ الخطيب، ويعطي كلٌّ منهما صورة عن الذات الباعثة والمستقبِلة، ويتمّ تشييد الخطاب عبر ملاءمة إيتوس الذات مع إيتوس المستمع وباتوسه كذلك بقصد إقناعه، وبالتالي فالجوانب العاطفية والأخلاقية شديدة الأهمية في العملية الحجاجية، وخصوصا حين يتعلّق الأمر باستهداف قاعدة واسعة من المستمَع، وقد استمرّت الدراسات المرتبطة بهما في التطوّر إلى عصرنا.

ويرتبط الإيتوس بأخلاق وسمات الخطيب الفكرية والعاطفية، بينما يتعلّق الباتوس بأهواء وعواطف المستمَع، وقد خصص لهما أرسطو المقالة الثانية من خطابيته، وفصّل الحديث عن مجمل الأحاسيس الإنسانية كالغضب والشفقة والرحمة وما يسهم في استثارتها، وهي أمور تلتقي مع ما أورده في شعريته عن إثارة الخوف والرحمة، وهي أمور مستبعدة من العملية الحجاجية لدى التيار العقلاني الوضعي لكونها تعيق عملية المناقشة الموضوعية ووضوح التفكير، خصوصا ما يتعلّق بالإيتوس، الذي يتعلّق بمغالطة الحجة الشخصية[2] (ad hominem) عند تيارات المنطق الصارم. لذلك حاول بيرلمان في مشروعه للبلاغة الجديدة، القائم على المنطق غير الصوري، أن يعيد الاعتبار للحجج المرتبطة بالشخص[3]، معتبرا أنه ليس هناك حجاج دون تدخل الشخص (الخطيب والمستمَع)، لكنه مع ذلك حاول أن يحدّ من تأثير العواطف في الحجاج فصبّ معظم اهتمامه على الحجج اللوغوسية، وجاء بعده من يعيد لها الاعتبار، مثبتا أن الإيتوس هو توأم الحجة الشخصية، نشير هنا إلى روث أموسي وبرينتون، وغيرهما ممن يعتبرون مصداقية وسلطة الدعاوى نتيجة لبناء السمات أو أنواع الشخصيات من خلال الأداء الخطابي[4].

1. Christian Plantin, «Dictionnaire de l’argumentation 2021» [sur web], 2021, https://icar.cnrs.fr/dicoplantin/ethos/, (consulté le 10-04-2024(.
2. Michael Leff, «Perelman argumentation ad hominem et ethos rhetorique», [sur web], 2009, URL: http://journals.openedition.org/aad/493, (consulté le 11 avril 2025), P37.
3. Ibid, P38.
4. Ibid, P39.

لقد عمل بيرلمان على استبعاد النوازع العاطفية من العملية الحجاجية، على اعتبار أنها لا تدخل في مجال اشتغاله، وهو الذي يبحث عن منطق للقيم ويحاول تقريب الخطابة من الجدل، ثمّ جاء بعده باحثون آخرون أعادوا الاعتبار لهذين المقوّمين المهمين، واشتغل كثير منهم على الإيتوس من منظور البلاغة، أمثال ميشيل مايير وروث أموسي، الأول يعتبر أن «الإيتوس هو أسلوب الخطيب، وما هو عليه، وما يدعو إليه، وما يريده»[1]، وهذا يوحي إلى جمع المفهوم بين أخلاق الخطيب وصورته الاجتماعية، وبين ما يقوله وما يهدف إليه. وهناك من اهتمّ به، من منظور تحليل الخطاب، وأبرز المشتغلين عليه دومينيك مانغونو (Dominique Maingueneou) الذي يرى أن النظريات التي تطرقت إليه كثيرة ومتنوعة، وأنّ أصحابها توصّلوا إلى تحديد أنواع مختلفة منه، مثل: الإيتوس المهني، والسياسي، والهادئ، والقروي، والأمومة، والاشتراكي... إلخ[2]. وحاول حصرها في أصناف محدّدة متعلّقة بالأدب، وتوصّل إلى أنه يكون إما إتوسا خطابيا (L'Ethos Discursif)، وإما إيتوسا قبل-خطابي (L'Ethos Pre-Discursif)، ويسمي هذا الأخير الإيتوس القبلي (Préalable)، ويقيم تمييزا آخر ثلاثيا بين أنواعه ضمن ما يسميه أبعاد الإيتوس كالآتي:

- **البعد الفئوي (Dimension catégorielle)**: يقول عنه مانغونو إنه «يشمل فئات من طبيعة متنوعة جدا. يمكن أن تتعلّق الأدوار بممارسة الخطاب، التي تفهم من زوايا مختلفة: على سبيل المثال: الرّاوي، الروائي، الكاتب، الشاعر، النبي...إلخ، ويمكن أن يتعلّق كذلك بالفئات الاجتماعية المتنوعة جدا (خادم، فلاح، محام، أب، امرأة...)، والعرقية (فرنسي، أنجلو-سكسوني، ياباني...)، وتثير هذه الفئات المتعددة إشكالية الإيتوس لأنها مرتبطة، بشكل نمطي، بطرق الكلام»[3]، ويرى أنها تشكّل أدوارا خطابية تقابلها استخدامات لغوية، مثل دور المعلّم.
- **البعد الإديولوجي (Dimension idéologique)**: يعتبر أنه مرتبط بتموقع المتكلّمين داخل حقل تتصارع فيه القيم (السياسية، الجمالية، الدينية، الفلسفية...)[4]. وهو إيتوس معروض ومذكور داخل النص.

---

1. Michel Meyer, «Problématologie et Argumentation ou la philosophie a la rencontre du langage», p. 150.
2. Dominique Maingueneou, «Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire», [sur web], 11 Juin 2014, URL : https://www.fabula.org/colloques/document2424.php, (consulte le 21 Mars 2025), p. 5.
3. Ibid, p. 5.
4. Ibid, p. 6.

- **بعد التجربة والخبرة (Dimension expérientielle)**: يتعلّق هذا البعد عند مانغونو بخصائص النصوص المتنوعة، والتي تجمعها خاصية السعي نحو جعل المستمَع يعتنق قيما ما، وهي تمتلك نغمة محدّدة ترتبط بتوصيف نفسي-اجتماعي للمتلفّظ، يبنيه المستمَع فيصير ضامنا لتصديق ما يقول، كما أنه يُبنى من خلال طريقة الكلام التي يبث عبرها تمثلات اجتماعية تُقيَّم إيجابا أو سلبا[1].

وهكذا يرتبط الإيتوس في الأدب أساسا بالمؤلّف الذي اهتمت به نظريات نقدية مثل نظرية التلقي، التي ميزت بين المؤلف الواقعي والمؤلف الضمني، ويطرح إشكالات متنوّعة في علاقته بالحجاج تتعلّق بطبيعة هذا الخطاب الإيحائي الذي يلمّح أكثر مما يصرّح، إلا أن طبيعته التواصلية تفرض النظر إليه باعتباره خطابا تأثيريا، يرسم صورة للمؤلِّف ومواقفه وشخصيته، وهذا واضح في أجناسه المختلفة، وفي الشعر تحديدا، إذ يلحظ الدارس أنه يقدم صورة عن الشاعر وانشغالاته، تعطي مقبولية لخطابه وتجعل المستمَع ينخرط في توجّهاته، وهذا ما سيتّضح في مقاربة التجربة الشعرية الحديثة، في ارتباط بتجارب الشعراء الخاصة، وبانتماءاتهم السياسية والمذهبية والاجتماعية، مما يجعله متنوعا، كما سنرى، وحاضرا بأنواعه وأبعاده المختلفة، وسنرى بأنه متنوع بتنوع التجارب المدروسة خلال القسم التطبيقي.

أما بخصوص الباتوس في مجال الأدب والشعر، فالشائع أن الأديب والشاعر لا يأخذ بعين الاعتبار المستمَع أثناء إنتاج خطابه، لكنه يشترك معه في الهموم والانشغالات. ولن نجازف إذا قلنا إنه من غير الممكن أن نجد -في مجال الأدب تحديدا- متكلّما لا يفترض مستمَعا لخطابه[2]، حتى لو كان ذلك المستمَع هو الشاعر نفسه، إذ بمجرّد أن يفكر في إنتاج قصيدة، يحضر في ذهنه أنه يتوجّه إلى مستمَع خاص، وآخر كونيّ، رغم أنه لا يفكّر في استغلال أهوائه، بالمعنى السلبي، كي يحقّق غايات ضيّقة، فهو يسعى إلى استقطابه كي يعيش تجربته وينظر إلى الواقع من منظوره، وبالتالي لا بدّ له أن يركّز على مراعاته ومعرفة

1. Dominique Maingueneau, «Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire», [sur web], 11 Juin 2014, URL : https://www.fabula.org/colloques/document2424.php, (consulte le 21 Mars 2025), p. 5.

2. ينظر بخصوص علاقة القارئ بالمؤلِّف: أحمد بوحسن، نظرية الأدب القراءة، الفهم، التأويل، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004، صص31-43. وسيجد المطّلع على الكتاب أن العلاقة بين القارئ النموذجي والمؤلف النموذجي قائمة على التعاون بين استراتيجيتيهما الخطابيتين، ذلك ما يعني أن المؤلّف يأخذ في الحسبان مستمَعه، بكل تلويناته التي من بينها القارئ التجريبي، ويحاول أن يضع في خطابه استراتيجية محكمة تعينه على بلوغ المطلوب، ولا يغفل ما دوه من القراء الذين يدخلون ضمن مستمَعه ومقامه العام والخاص.

أهوائه، والعمل على استثارة عواطفه وتوجّهاته لتحقيق ذلك الانخراط المرغوب الذي يوصل إلى تغيير السلوك أو المواقف.

2. اشتغال إيتوس النضال الوطني والإنساني في شعر محمود درويش:

لعلّ محمود درويش من أبرز شعراء القضية الفلسطينية، وهو من الشعراء الرواد الذين عايشوا مراحل الصراع مع المحتلّ الإسرائيلي منذ بداياته، واتخذوا موقف المواجهة ضدّه، واختاروا الدفاع عن أرضهم بالكلمة، إيمانا منهم بأنها سلاح يمكن أن يهزم العدوّ ويكشف حقيقته وينقض أطروحاته، للمساهمة في طرده منها، ويدخل معه في هذه الدائرة كلّ من فدوى طوقان، وإبراهيم طوقان، وأحمد زيادي، وسمح القاسم، وغيرهم كثير.

بناء على ذلك، يتضح أن درويش يكتسب إيتوسا يبني فيه صورة للذات الشاعرة عبر خطابه النظري وممارسته الشعرية، وهو إيتوس عام يقدّم الشاعر المناضل الوطني والإنساني، سنحاول تتبع تشكّله واشتغاله وقف محطتين هما:

3. بناء الإيتوس الشاعر على المستوى النظري:

يتميّز محمود درويش بغنى تجربته الشعرية وثرائها، بحيث إنه مرّ بعدة مراحل، خلال تاريخه الطويل مع الشعر، مما يضمن له إيتوسا يمكن اعتباره ما قبل خطابي، يسهم في الدفاع عن موقفه، وهذا يظهر من خلال موقفه المعلن من الشعر، وتصوره لماهيته وأدوره في الحياة والمجتمع، وتتشابك عدة جوانب لبناء هذا الإيتوس. إنه يملك تصورا شموليا تلتقي فيه المقاومة والإنسانية، فهو خلال مرحلة السبعينيات، كان يرى أن مهمة الشعر مرتبطة بالـ «دفاع عن وطن أمام قوى تقهر هذا الوطن»[1]، وأن عمله، باعتباره شاعرا، «يتلخص في كشف نفسية الإنسان الذي يدافع عن وطنه بمختلف الأشكال والأزياء»[2]، فكان بذلك شاعر القضية الفلسطينية، وشاعر الإنسانية بمعانيها الأصيلة.

كما أنه شاعر ثوريّ في علاقته بالتراث والتجديد؛ إذ نجد له موقفا يدعو من خلاله إلى التجديد، لكن بحذر وعقلانية، دون الانسلاخ الكلي عن الماضي، وفي هذ يقول: «ماذا نعني بالثورية داخل الشعر؟ الموقف من التراث، والتجديد الدائم للعلاقات القائمة في القصيدة وتغيير هذه العلاقات. لا أعني بالتغيير التدمير أو الإبادة، أعني التطوير. إن

1. محمود درويش، «مقابلة أدبية مع محمود درويش»، مجلة الآداب، دار الآداب، ع9، المجلد 18، سبتمبر 1970، ص2.
2. نفسه، ص2.

المحافظة على كل ما هو حيوي في القديم هي المحفظة على المقدمات لمتابعة الحركة. والجديد -كما نعلم- لا ينفي القديم كلّه»[1]، وكان موقفه بذلك ثوريا في الحياة والشعر معا، بنى صرحه الشعري على الثورة ضد العدو في الحياة، وعمل على تجديد الشعر العربي مستفيدا من آليات جديدة، مثل الرمز والأسطورة اللذين يعرّفهما، ارتباطا بتجربته، قائلا: «إن الرمز في الشعر -كما نعرف- يضيف أبعادا أخرى للقصيدة أو يمنح أجنحتها مزيدا من الريش[...] ثم إن الأسطورة -في جوهر الأمر- تلعب دور الرمز في القصيدة الحديثة»[2]، وهذا ما يعني أن الرمز يغني القصيدة دون أن يدخلها في دائرة الغموض المستعصي، وهذا يتماشى مع رؤية محمود درويش للشعر، إذ ينبغي أن يكون صادقا تتداخل فيه الذات مع الجماعة دون إلغاء الطابع الذاتي لهذا الشعر، الذي يرى محمود درويش أن جوهره هو الصدق[3].

ولا ننسى أن موقف محمود درويش له جانب سياسي، وذلك أنه كان مناضلا نشطا ضمن الحزب الشيوعي، وضمن منظّمة التحرير الفلسطينية، وخاض تجارب النضال والاعتقال من قبل سلطات العدو الإسرائيلي، فكان شعره معبّرا عن توجّهه السياسي الثوري، إذ إن قصائده الأولى كانت ثوريّة تصرخ في وجه العدو وتعلن الثورة وتفجّر نار الغضب في وجهه، لكنّ درويش لم يواصل على هذا النسق، إذ نجده يعلن في مراحل تالية من مساره أن هذا الشعر السياسي لا يعدو أن يكون خطبا، وأن «على الشاعر أن ينتبه إلى مهنته وليس فقط إلى دوره»[4]، إلا أنه -على الرغم من ذلك- يؤمن أنه «لا يستطيع أي كاتب في أي منطقة من العالم أن يقول: أنا نظيف من السياسة. فالسياسة شكل من أشكال الصراع، صراع البقاء وصراع الحياة»[5]، وهذا يوحي بأن الشعر والشاعر لا يمكن أن ينفكّ عن السياسة لأنهما يقعان في صلب صراعاتها، مما يسوّغ حضور الشعر في السياسة والسياسة في الشعر، لكنّ ما يعنيه درويش تحديدا هو أن تكون الشعر شعرا بمقومات جمالية ترفعه من مستوى الحديث اليومي.

ورغم تعدد الروافد المشكّلة لتجربة هذا الشاعر، فإنه يبقى شاعرا وفيا للإبداع الشعري في كلّ مراحل تجربته، التي اتسع فيها أفقه الشعري وأصبح في النهاية ملتزما

1. محمود درويش، «مقابلة أدبية مع محمود درويش»، ص3.
2. نفسه، ص4.
3. نفسه، ص5.
4. عبده وازن، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2006، ص67.
5. نفسه، ص67.

بقضايا الإنسانية، وحريصا على الارتقاء ببلاغة شعره، باستغلال مخزونه وتجربته الثقافية والنضالية والمعرفية الغنية، وذلك ما أهله ليحظى بمكانة بارزة في الشعر العربي الحديث وعند النقاد، إلى درجة يقال فيها: «إنه الشاعر أولا وأخيرا وربّما الشاعر فقط، سارق النار ومُضرمها، الشاعر السرّي المتجذر في أرض الحلم والمنفتح على شمس الرؤيا. الشاعر الذي جعل مأساته التي هي مأساة أرضه، ملحمة تراجيدية، تمتزج فيها النبرة الغنائية العالية والصوت الإنساني الخافت»[1]، وبذلك انتهى شاعرنا إلى اتخاذ موقف الإنساني والمناضل الذي يذيب قضايا الإنسان في ذاته، ويمرّر الهمّ الفردي عبر مصفاة الشعر فيجعل منه شاغلا إنسانيا عاما، وهذا ما جعله يمتلك رؤيا شعرية بالمفهوم الذي أثرناه أعلاه مع الناقد علي جعفر العلاّق، الذي أشار إلى أن درويش يمتلك رؤيا شعرية متميزة تمنح شعره قوّة وتأثيرا بالغين[2].

2. إيتوس الشاعر داخل خطابه الشعري:

نجد أن درويش، على مستوى الممارسة الشعرية، يبني إيتوسا خطابيا مرتبط بالنضال في سبيل الوطن، وذلك ما يصوغه من خلال تصوّره وموقفه الذي يعلنه ضمن عدد من القصائد، يظهر من خلالها أنه يدافع عن مفهوم للشعر محدّد، وعن وظيفة له يراها ملازمة له، وهي إشعال نار الغضب وتثوير المستمَع الذي يمتدّ من الشاعر ذاته والمناضلين في وطنه المستهدف من قبل المحتلّ، إلى الإنسان العربيّ في كلّ بقاع الوطن العربي، وإلى الإنسان الحر عموما، والذي يستهدف مخاطبة أهوائه وطبعه الرافض للظلم والطغيان والعدوان، مع الاصطفاف إلى جانب المظلومين، ونجد أن هذا الإيتوس له تجليات صغرى.

يظهر التجلي الأول ضمن إيتوس الشاعر الجاد في قصائد من قبيل قصيدة: إلى القارئ التي تمثّل مرحلة البدايات، ويخاطب فيها ذلك المستمَع موجّها إليه رسالة مفادها أن السياق لا يحتمل الطرب، ويلتمس منه ألا ينتظر منه نمط شعر الطرب، لأن الشعر في حقيقته أداة لإضرام نار الغضب والثورة في واقع مأزوم، وذلك إذ يقول:

1. عبده وازن، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2006، ص61.

2. يشير إليه علي جعفر العلاق في سؤال يظهر تميّزه وامتلاكه لرؤيا شعرية خاصة، فيقول: «ألا نجد أنفسنا ميّالين إلى قراءة محمود درويش مع ما يكتنف بعض قصائده من استطرادات، وإطالات يمكن حذف الكثير منها»، وهي إشارات فيها عناصر أخرى تفيدنا في هذا البحث، لأن تلك الاستطرادات والإطالات تعطي نصوصه طابعا فكريا نفسا حجاجيا سنكشف عنه في حينه. ينظر: علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط1، 1990، ص 21.

يَا قَارِئِي!
لَا تَرْجُ مِنِّي الهَمْسَ!
لَا تَرْجُ الطَّرَبْ
هَذَا عَذَابِي..
ضَرْبَةٌ فِي الرَّمْلِ طَائِشَةٌ
وَأُخْرَى فِي السّحُبْ!
حَسْبِي أَنِّي غَاضِبٌ
وَالنّارُ أَوّلُهَا غَضَبْ![1]

ما يهمّنا أن القصيدة تساوي بين الشعر والغضب، وتحاول الإقناع بأنّ الشعر عند درويش ليس طربا وترفا، بل وسيلة للمواجهة، ونكشف من خلالها جدّية الشاعر ونظرته للشعر ووظيفته المرتبطة بالجد والعمل من أجل الوطن، لأن القضية لا تحتمل الهزل.

وهناك تجلٍّ آخر هو إيتوس المجازفة المتكئ على النظرة السابقة إلى الشعر، وذلك ما يظهر في قصيدة: ولاء ضمن الديوان ذاته، ويوضّح فيها أن الحرف إما أن يكون سيفا وحبل مشنقة للعدوّ أو يموت، يقول فيها:

حَمَلتُ صَوْتَكَ فِي قَلْبِي وَأَوْرِدَتِي
فَمَا عَلَيْكَ إِذَا فَارَقْتَ مَعْرَكَتِي
أَطْعَمْتُ لِلرِّيحِ أَبْيَاتِي وَزُخْرُفَهَا
إِنْ لَمْ تَكُنْ كَسُيُوفِ النَّارِ.. قَافِيَتِي!
آمَنْتُ بِالحَرْفِ.. إِمَّا مَيِّتاً عَدَماً
أَوْ نَاصِباً لِعَدُوِّي حَبْلَ مِشْنَقَةٍ
آمَنْتُ بِالحَرْفِ نَاراً.. لَا يَضِيرُ إِذَا
كُنْتُ رَمَاداً أَنَا.. أَوْ كَانَ طَاغِيَتِي![2]

1. محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص7.
2. نفسه، ص9.

إنّ الشاعر هنا يحمل صوت كلّ فلسطيني، بل كلّ مظلوم، ويعلِن أنه سيضحّي بنفسه، وأن أشعاره ينبغي لها أن تكون سيوفا تقطع رقبة الأعداء الطغاة، وإلا فمصيرها الموت والزوال، وبالتالي ينبغي أن تجازف وتحرق العدو بنارها رغم كل مخاطر ذلك، مما يعني أن الشعر عنده له وظيفة هي الدفاع عن المظلومين وإنصافهم، وبذلك فشعره شعر قضية.

ويؤثر محمود درويش أن يكون شعره صدى لمحنة الإنسان، ومحنة الأرض بكلّ أحيائها، فيختار أن يصطّف إلى جانبهما، وهو ما يجلّي جانبا آخر من إيتوسه، يرتبط بالشاعر الجامل لهموم الإنسان، والذي يختار مسار خوض غمار المعركة مع العدو على أن يظلّ ممثلاً في مسرحيّة الشعر والسياسة، وفي ذلك يقول ضمن قصيدة: ويسدل الستار التي جاءت على شكل خطاب إلى مستمَع قرائه في كلّ مكان، ويعلن في مقطعها الأخير:

سَيِّدَاتِي..

آنِسَاتِي..

سَادَتِي!

سَلَّيْتُكُمْ عِشْرِينَ عَامْ

آنَ لِي أَنْ أَرْحَلَ اليَوْمْ

وَأَنْ أَهْرُبَ فِي هَذَا الزِّحَامْ

وَأُغَنِّي فِي الجَلِيلْ

لِلْعَصَافِيرِ التِي تَسْكُنُ عُشَّ المُسْتَحِيلْ

وَلِهَذَا.. أَسْتَقِيلْ[1]

فاستقالة الشاعر هنا موقف مناهض لموقف التسلية واللعب والتمثيل على الناس في مسرحيّات السلام وفي الشعر الجذّاب المموّه، وتعبير عن اختيار الوقوف إلى جانب الوطن (الجليل) بكلّ مكونات هويته المسلوبة والمضطهدة، مهما بدت بسيطة مثل العصافير التي يمكن أخذها بدلالاتها البعيدة التي ترتبط بالأطفال والإنسان الفلسطيني عموما، الذي أصبح مكوثه في وطنه مستحيلا بسبب التهجير والظلم.

1. محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص307.

ومن أبرز تجليات إيتوس الشاعر محمود درويش نجد إيتوس النبي المصلح وصانع الأجيال، إذ تمتد عنده مهمة الشعر والشاعر إلى صناعة الأجيال وخلق الأنبياء، فيصير أداة لإنارة العالم، بدءا من مساكن البسطاء، ومعاولَ في أيدي الكادحين، ومحاريث في أيدي الفلاحين، وهذا موقف شامل يكشف عنه الشاعر في قصيدة: عن الشعر التي يفتح فيها حوارا مع الشعراء، مفتتحا إياها بتذكيرهم بماضي الشعر ومؤكّدا أن مستجدات الحياة تفرض تغيير النظر إلى الإبداع الشعري، فيقول:

أَمْسِ، غَنَّيْنَا لِنَجْمٍ فَوْقَ غَيْمَهْ
وَانْغَمَسْنَا فِي الْبُكَاءْ!
[...]
يَا رِفَاقِي الشُّعَرَاءْ
نَحْنُ فِي دُنْيَا جَدِيدَهْ[1].

وبعد هذه المقدّمة التي أسّسَ فيها الشاعر حجاجَه على ماضي الشعر الذي ترك الناس بؤساء بسبب طوباويته في وقت تتغيّر فيه الأوضاع، التي تفرض تغيّرهم ومواكبتهم للتجديد، سيكشف عن طبيعة الشعر وماهيته، ووظائفه وأدواره قائلا:

مَاتَ مَا فَاتَ، فَمَنْ يَكْتُبِ الآنَ قَصِيدَهْ
فِي زَمَانِ الرِّيحِ وَالذرَّه
يَخْلُقْ أَنْبِيَاءْ[2].

والأنبياء بالطبع ينشرون السلم والأمان ويهدون الناس إلى أنوار الإيمان ويضيؤون عتماتهم، وهذا بالضبط ما يضطلع به الشعر في الزمن الجديد، فيأخذ بيد البسطاء ويضيء بيوتهم، الأمر الذي يجسّده المقطع الموالي، حيث يعلن درويش:

قَصَائِدُنَا، بِلَا لَوْنٍ
بِلَا طَعْمٍ... بِلَا صَوْتٍ!
إِذَا لَمْ تَحْمِلِ المِصْبَاحَ إِلَى مِنْ بَيْتٍ إِلَى بَيْتِ[3].

---

1. محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص53.
2. نفسه، ص54.
3. نفسه، ص54.

ويضيف أن الأولى بها أن تذرّى ويخلد الشعراء إلى الصمت، كما أنه يتمنّى أن تكون كلماته سلاحا في يد المناضلين من المكافحين والكادحين، ممّا يعني أن مهمّتها الدفاع عنهم ومساعدتهم في أعمالهم، وبعبارة أخرى إن الشعر مهمّته ملامسة هموم الناس ومساعدتهم على تحمّل أعباء حياتهم مهما اختلفت وتباينت، وهذا ما يحمله المقطع المتبقّي من القصيدة:

لَوْ كَانَتْ هَذِي الأَشْعَارْ
إِزْمِيلًا فِي قَبْضَةِ كَادِحْ
قُنْبُلَةً فِي كَفِّ مُكَافِحْ!
[...]
مِحْرَاثاً بَيْنَ يَدَيْ فلَّاحْ
وَقَمِيصاً... أو باباً... أو مفتاحْ[1].

هنا نلفي الشاعر حاملا لمشروع إصلاحي يسعى من خلاله إلى أن يمدّ كلّ الناس بالأدوات التي تصلح بها حياتها، كلّ في مجاله، بحيث إنه يريد أن يمد الكادح بالإزميل، والمكافح في ساحة المعركة بالقنبلة، والفلاح بالمحراث الذي يحرث به الأرض ويوفّر به قوته وقوت من يعتمدون عليه من المجتمع، ثم إنه يسعى كذلك أن تكون أشعاره ثيابا لكل المحتاجين وأبوابا لبيوت تحتضن المتشردين، ومفاتيح تفتح كلّ المغالق التي يصادفها الإنسان في طريقه، وهذا من شأنه أن يرسم للشاعر صورة النبي الذي يأتي بالحلول لكل المشاكل والمعضلات التي تعترض الإنسان، ومن شأنه كذلك أن تضمن لخطابه القبول والانقياد لما يحمله بخصوص قضايا الفلسطيني، والإنسان عموما.

خاتمة:

هكذا يتّضح أن الشاعر الفلسطيني محمود درويش يبني إيتوسا مرتبطا بالنضال والدفاع عن القضايا الوطنية والإنسانية، مما يوحي باهتمامه بما هو خاص مرتبط بالقضية الفلسطينية والدفاع عن الأرض ضدّ بطش المحتل، ولا يكتفي بذلك بل يهتمّ بالقضايا الإنسانية المشتركة لجميع الناس، وخصوصا المنتمين إلى الطبقات الكادحة.

1. محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، صص54–55.

ويصبح عنده الشعر بذلك سيفا قاطعا وقنبلة يلقيها في وجه العدوّ، ووسيلة فنّية لها دور فعّال في تحرير الإنسان، والدفاع عن الوطن، كما أنه أداة تظهر الدور البارز للشاعر في مجتمعه المظلوم الذي سُلبت أرضه وانتُهكت كلّ حقوقه.

وقد تشكّل إيتوس الشاعر عبر مرحلتين: الأولى تضمّ إيتوسا ما قبل خطابي، ظهر على المستوى النظريّ المتعلّق بتصوّره للشعر على أنه سيف وشرارة نار تدشّن عملية إحراق العدو وتحرير الإنسان عموما من الظلم، كما كانت نظرته إلى الشعر حركيّة ودينامية، وغير ثابتة نتيجة سيره في اتجاه نضج التجربة ونموّها، فكان شعره –على مستوى الممارسة التي تضمّ الإيتوس الخطابي– في البداية خطبا مباشرة ترسم صور إيتوس الشاعر الغاضب وتردّ على هجمات الأعداء، ثم مع تقدّم الزمن أصبح يحفل بالجانب الإبداعي بالموازاة مع الانفتاح على قضايا الإنسان عموما، وهو ما يظهر إيتوسا آخر يربط الشاعر بالجمال والحب والسلام.

ذلك ما يجعلنا نصل إلى أن مفهومه للشعر يتماشى مع الموقف الرافض للظلم، والمدافع عن العدالة، والذي يناصر قضايا المظلومين، وأولهم الفلسطينيون، ويدخل في حوار مع العدو الإسرائيلي، من داخل الأراضي المحتلة بداية، ومن خارجها فيما بعد، مع انخراطه الملتزم بالنضال السياسي والشعري بالكلمة والحجة بمختلف أصنافها، وهذا ما يظهر حجاجية نصوصه التي دافع فيها عن موقفه ووطنه وسعى من خلالها إلى إسناد ظهر المقاومة وكشف زيف أطروحات العدو وسردياته وأساطيره التي أقام عليها بنيانه، وهذا ما يسنده الإيتوس العام وصوره الجزئية التي تبدو فعّالة في إقناع المستمع بقبول هذا الشعر والانقياد لكلّ ما يحمله من مواقف، وما يدعو إليه من تحرّكات تسعى إلى القضاء على الاستعمار والظلم في الوطن وفي كلّ بقاع العالم.

المصادر والمراجع:

1. العربية والمترجمة:

- أحمد (بوحسن)، نظرية الأدب: القراءة، الفهم، التأويل، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004م.
- أرسطو (طاليس)، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، 1986م.
- محمود (درويش)، الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.
- عبده (وازن)، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2006م
- علي (جعفر العلاق)، في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1990م.

2. الأجنبية:

- Dominique Maingueneou, «Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire», [sur web], 11 Juin 2014, URL: https://www.fabula.org/colloques/document2424.php, (consulte le 21 Mars 2025).
- Michel Meyer, «Problématologie et Argumentation ou la philosophie à la rencontre du langage»
- Christian Plantin, «Dictionnaire de l'argumentation 2021» [sur web], 2021, https://icar.cnrs.fr/dicoplantin/ethos/, (consulté le 10-04-2024).
- Michael Leff, «Perelman argumentation ad hominem et ethos rhetorique», [sur web], 2009, URL: http://journals.openedition.org/aad/493, (consulté le 11 avril 2025)
- Christopher W. Tindale, «L'argumentation rhétorique et le problème de l'auditoire complexe», [sur web], 2009, URL: http://journals.openedition.org/aad/493, (consulté le 11 avril 2025)

3. المجلات:

- مجلة الآداب، دار الآداب، ع9، مج18، سبتمبر 1970م.

الحقول الدلالية والمحدِّدات النصية
في قصيدة النثر المغربية:
تجربة عبد اللطيف الفؤادي نموذجا

معاذ بن طالب[1]

مقدمة:

يأتي العمل على الشعر في هذا البحث وعيا بأنه، أولا، خلاصة التجربةِ الإنسانية، بصفته يضم إليه مختلفَ المعارف والعلوم، التي تختزن بالضرورة صنوفا من تلك التجربة. وأنه، ثانيا، يستند أساسا إلى اللغة، التي لا يحصل التفاعل البشري دونها، مقدِّما إياها في ثوب جديد وعبقري يَخْلُبُ لُبَّ المتلقي، عارِضًا عليه التفكُّرَ والتدبر.

الحديث عن قصيدة النثر في العالم العربي مَشوب باختلافات مفضية إلى التنوع، بسبب تعددِ المنطلَقات الفكرية التي يستند إليها الشعراء والنقاد والقراء، مَا يؤدي إلى إغناء التصورات النصية التي تصاحب تلك القصيدة، وهي التصورات التي يفيد منها –بما يتأتى لها مِنْ غِنًى– الإبداعُ والنقد والتنظير.

سنحاول في هذا البحث، بناء على تجربة الشاعر المغربي عبد اللطيف الفؤادي، في ديوانه «الطفولة الهاربة»، قراءة النص الشعري لقصيدة النثر، مرورا بمرحلتين اثنتين: تتبعُ الحقول الدلالية، ثم رصدُ المحدداتِ التي تُسْهم في إنجاز الحقول إياها. سندرس في المرحلة الأولى حقلَيْ الحياةِ الاجتماعية والحياة السياسية، وسندرس في المرحلة الثانية مُحَدِّدَيْ السرد وترميز اللغة.

1. الحياة الاجتماعية:

يعيش الإنسان حياته مضطرا إلى التفاعل مع مكونات مجتمعه، متأثرا ومؤثرا، لأن التفاعل هو ما يضمن سلامة التواصل بين تلك المكونات، ويضمن أيضا «تخليد الأثر» الذي يشهد

1. جامعة محمد الخامس– الرباط/ المغرب.

على إنجازات الإنسان. تأسيسا على هذا تكون العلاقة الرابطة للإنسان بمجتمعه علاقة وثيقة العُرى؛ لأن الإنسان جزءٌ أساسٌ من المجتمع الذي يعيش داخله، وهذا يفيد أنه يُعنى دوما بالقضايا التي يُثيرها مجتمعُه ذاك، والأحداثِ التي تُعَدُّ انعطافاتٍ تَحكم مسيرَه ومصيرَه.

إن الفن تَجَلٍّ من تجليات رابطة الإنسان بمجتمعه، وقد: «كان ولا يزال وطيد الصلة بالمجتمع لأنه أولا نوع من النشاط الاجتماعي وثانيا لأنه يعكس على الدوام بشكل من الأشكال طبيعة العلاقة السائدة، سواء تلك التي تمثل صراع الإنسان مع الطبيعة والكون، أو تلك التي تمثل صراع الإنسان في مجتمع واحد قائم على أساس طَبَقي»[1]. بناء على هذا يمكننا أن نعد أي عمل ينجزه الإنسان – كالفن والأدب – نتاج القيم المنبثقة من العلاقات التي يؤسسها إبان حياته. وعليه نكون مَدْعُوِّينَ لتمثيل ما نعاينه من واقعنا، وفق التصورات الفكرية الخاصة بكل واحد منا، لأننا أطراف رئيسَة فيما نعاينه. وتكون الأعمال التي ننجزها -كالفن والأدب- هي المؤدية لأفعال التمثيل.

إن ما يحدث في الداخل لا ينفصل عما يحدث في الخارج، يرى عبد الله راجع أن الأزمة الشخصية التي يناقشها المبدع في إبداعه ليست غيرَ أزمةٍ قائمة خارجه، كتب في أطروحته: «إن علاقة أي متن شعري بالواقع إنما هي علاقة فعلية. ومعنى ذلك أنه لا وجودَ لمتن شعري يمكن فصلُه عن واقعه، حتى النصوصُ التي يبدو أنها لا تَلُوكُ إلا تَوَرُّمَاتِ صاحبِها الذاتيةَ ما كان لها أن توجَدَ وتَبرزَ لولا وجود واقع موضوعي هو الذي أتاح لها أن تطفو على السطح بارزةً للعيان»[2].

في ديوان «الطفولة الهاربة» لعبد اللطيف الفؤادي نقف على العلاقة المتينة التي جمعت هذا الشاعر بمحيطه طَوال سنوات كثيرة، دون أن نشعر بانصرام حبلها في مرحلة من حياته الأدبية، فقد كانت الحُظْوَةُ الكبرى في قصائده للمضمون الاجتماعي. نقرأ من قصيدة تحمل عنوان «طيور الفجر الأزرق»:

في الفجر الأول حَطَّ طيرٌ على الزجاج الأزرقِ
رَسم منجلًا وبعضا من جناحيهِ. مطرقةً ونبضا
من نجميهِ[3]

1. حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1985، ص47.
2. عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، الجزء الثاني، وزارة الثقافة المغربية، سلسلة الأعمال الكاملة (الدراسات)، الرباط، 2013، صص169-168.
3. عبد اللطيف الفؤادي، الطفولة الهاربة، اتحاد كتاب المغرب فرع مراكش، 1995، ط1، ص75.

انصرف عبد اللطيف الفؤادي في قصائدَ كثيرةٍ له إلى إثارة أسئلة تتعلق بالأوضاع التي تعيشها الطبقة العاملة، وما يلحق هذه الفئةَ من مصاعبَ مهنيةٍ تُخلف تَبِعاتٍ تمتد حتى الحَيَوَاتِ الشخصية. وفي القصيدة المذكورة ما يعين على الْتِماس هذا الأمر؛ إذ احْتفَت بعيد الشغل الذي يصادف سنويا فاتحَ شهر ماي، لذا عمد الشاعر في المقطع السابق إلى توظيف رمزَيْ المنجل والمطرقة، اللذَيْن ظهرا عقب الثورة الروسية، الأولُ يرمز إلى الفلاحين، والثاني يرمز إلى العُمّال[1].

في الفجر الأول أَسْرَجَ الطيرُ للبذلة الزرقاءِ

خُيُولًا..

برقًا وشتاءً..[2]

إن طيور الفجر رامزة عند الشاعر إلى مَن يقصدون إلى مِهَنِهم مُبَكِّرين؛ فكما تُحَلِّقُ الطيورُ مُبكرةً للبحث عما تُطعم به صغارَها، يشرع العمال (والفلاحون) مبكرين في العمل لإعالة أنفسهم وأُسَرِهم. ولا يتوانَوْنَ عن الانتفاض في وجه ما أو مَن يمسهم بسوء وهم يزاولون مِهَنَهم:

في الفجر الأول يَصعد الرفضُ مراهَقتَهْ...يَمنحُ

الْبسمةَ للموتى

يُنبت جناحا واسعا للأطفالْ[3]

2. الحياة السياسية:

شهد الشعر العربي على تاريخ واسع من العلاقات التي كانت تجمع الشعراء بالأنظمة الحاكمة، علاقات على تشعب ما انطوت عليه يمكن أن نحدد لها مسلكين اثنين كبيرين ما انفكت تسلكهما:

1. مُوالاة الأنظمة باتباع ما تأمر به واجتناب ما تنهى عنه، يمكن أن نُمثل لهذا المسلك بالشعراء المتكسبين الذين كانوا يعبرون عن طاعتهم بقَرْضِ المدائح.

1. Voir : Mark Patrick, Hammer and Sickle, Elkin Mathews &Marrot LTD, London, 1933

2. عبد اللطيف الفؤادي، الطفولة الهاربة، ص76.

3. نفسه، ص76.

2. النفور من الأنظمة برفض الامتثال لإرادتها والرحيلِ أحايينَ عن المنطقة التي يسري بها نفوذُها، يمكن أن نمثل لهذا المسلك بالشعراء الصعاليك الذين تَخِذُوا الخَلاءاتِ والقِفارَ مساكنَ لهم ولم يُعَوِّلوا في كسب معاشاتهم إلا على قدراتهم الخاصة، عقليةً كانت أو بدنية.

ومن هذين المسلكين الاثنين انبثق مسلكٌ آخرُ ثالثٌ مَثَّله من الشعراء مَن كانوا يُوالون الأنظمةَ الحاكمة، ثم خرجوا عنها بسبب خلافات، وانتهوا عائدين إلى عهدهم الأول.

لقد كانت العلاقة بين السياسة والأدب منذ طفولتها علاقة محكومة بِشَدٍّ وجَذب؛ فالسياسة كانت تستدرج الأدب لِيُعْلِيَ شأنَ أفكارها، لأنها كانت تثق بقدرته على النفاذ إلى قلوب جمهوره. وربما أمكننا القول إن الأدب حرص، ولو جزئيا، على أَخْذ مسافة من السياسة، لأن طبيعته تجعله بالضرورة متمنعا عن التسمّي بأسماء السياسة وألقابها، لذا قد دَرَى جيدا أن سلطة السياسة ليست أَهْوَنَ أمام سلطته، بحيث تستطيع هي الأخرى أن تُسابِقَهُ إلى الشعب، فقد كانت أيضا تَعي أنه - الأدب-عَصًا يجب أن تُمسَك من الوسط.

لم تعد العلاقة بين السياسة والأدب في العصر الحديث على ما كانت عليه من أوضاع في العصور المنْقَضِيَة، بسبب تغير السياقات الذي أَنتج تغيرا في العقليات والمصالح، وتطورا في أساليب الأجهزة السّائِسَة. لم يعد الحاكم يستدعي الشعراء لسماع أمداحهم (مدائحهم)، ولم يعد يعقد مجالسَ للتباري فيما بينهم. إن الشعراء الجدد: «ألغوا شرط المدح للعلاقة بالدولة. والدولة نفسها لم تعد تطلب منهم مدحا بتلك الطريقة التقليدية فقد حاولت أن تطور علاقاتها وفقا للذوق الحديث في الأدب»[1].

عُدَّ تيارا اليمين واليسار السياسيان من مخرجات الثورة الفرنسية أواخرَ القرنِ الثامن عشر الميلادي، وعَبَّرا عن فكر سياسي وفلسفة اجتماعية في الحياة. لقد كانا مؤطرَيْن للأنظمة التي تتحكم في السياسة والفكر[2]، إذ عُرِفَ الأولُ بمؤازرة الملَكية السائدة قبل الثورة وتأييدِ التفاوت الطَّبَقي، وعُرِفَ الثاني بالتصاقه بمطالب الشعب وتشبثه بالمساواة بين أفراده. نقرأ لمحمد ملا عباسي وسَجّاد صفار هرندي وهما يكتبان عن مجلس المؤسسين الذي تزعم المطالبة بالملَكية الدستورية: «فكان أنصار الإصلاح الذين يُعَرِّفون أنفسَهم بأصدقاء الشعب يجلسون إلى يسار رئيس المجلس، بينما يجلس الذين يميلون إلى النظام

1. هادي العلوي، المرئي واللامرئي في الأدب والسياسة، دار المدى للثقافة والنشر، سلسلة الأعمال الكاملة(7)، دمشق، 2003، ص92.

2. Norberto Bobbio, Left and Right The Significance of a Political Distinction, Translated and Introduced by Allan Cameron, The University of Chicago Press, 1996, p1.

الملَكي السابق - والذين يُعْرَفون بالنبلاء أو الأرستقراطيين-إلى يمين رئيس المجلس. وكان بين هذين التيارين مجموعةٌ من الممثلين المستقلين الذين يجلسون في الوسط حيث رفعوا شعارَ الحيادِ وعدم الانحياز. وكان هؤلاء الحياديون أنفسُهم ينقسمون فيما بينهم إلى الوسط اليساري والوسطَ اليميني. وكان يمين الوسط يتألف من أنصار مونتسكيو، وكانوا يطالبون بوجوب أن تقوم في فرنسا حكومةٌ دستورية شبيهة بالسلطة الدستورية في إنجلترا، وأن يكون لها مجلسٌ للأعيان ومجلس للعموم. وأما يسار الوسط فكانت عقائدُهم أقربَ إلى سلوك اليساريين، وكانوا يقولون بأن سياسةَ المجلسَيْنِ المتبَعَةَ في إنجلترا تتباين مع أصل المساواة الوطنية»[1].

لقد تطور تيارا اليمين واليسار هذان عبر العالم كثيرا مع تقدم الزمن، فَتَفَرَّعَا إلى يمينيات ويساريات، ولم يعودا مرتبطَين بالحقل السياسي وحده، فاستقطبَتهما علومٌ متنوعة. إن اليمين واليسار: «موقفان في المعرفة الإنسانية والعلوم الاجتماعية بوجه عام، وفي المواقف العملية والحياة اليومية بوجه خاص»[2]، وإضافة إلى أنهما موقفان فكريان فهما أيضا اتجاهان تفسيريان[3]. ومن أمثلة انضمام اليمين واليسار إلى علوم أخرى غير السياسة ما أنجزه نزار قباني في بحث حدد فيه طبيعة حضور هذين التيارين في التفكير الشعري، فَعَدَّ اليمينَ ممثلا للجانب: «الذي يؤمن بقداسة القديم، ويقيم له الطقوس ويحرق له البخور»[4] وَعَدَّ اليسارَ ممثلا للجانب المطلع على الأفكار الجديدة التي: «تَهبُّ عليه فتعلمُه أن يثور، وأن يرفض، وأن يحفر بأظافره قدَرا جديدا»[5]. اليمين عند الشاعر نزار قباني يمثل التقليد، واليسار يمثل عنده التجديد.

يبدو من النماذج التي تصور حضور اليمين واليسار في ديوان «الطفولة الهاربة» أن الشاعر المغربي عبد اللطيف الفؤادي يقف في صف اليسار، ويقف في وجه اليمين. إن اليسار في قصائده يمثل النضال والثورة، أما اليمين فيمثل الخبث والمكر. يخاطب الشاعر في قصيدةٍ شخصا ثائرا ليضعه أمام اختيارين يرسم كُلٌّ منهما مستقبلَه بشكل:

1. محمد ملا عباسي وسجّاد صفار هرندي، اليمين واليسار: رؤية أبستمولوجية نقدية للمفهوم، تعريب حسن علي مطر، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية التابع للعتبة العباسية المقدسة، سلسلة مصطلحات معاصرة، النَّجَف، 2017، ط1، صص31-30.
2. حسن حنفي، اليمين واليسار في الفكر الديني، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، 1996، ص5.
3. نفسه، ص6.
4. نزار قباني، «معركة اليمين واليسار في الشعر العربي»، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ع1، 1962، ص93.
5. نفسه، ص93.

وأنتَ أيها المُرْتَدُّ، أو أيها المقموعُ لكَ أن تختارْ:

أن تقصفَ سياجَ الغُربَةْ
لكَ أن تختارْ..أو تأخذَ قلمَ الاعترافِ ومسالَمةِ الوقتْ
عن يمينكَ طريقٌ..وعن يساركَ دَرْبْ
وأمام قدمَيْكَ مَزبلةُ التاريخْ[1]

الطريق واسعة وواضحة المعالم، والدرب ضيق غير بَيِّنِ المخرج، لذا المرور منه صعب، لكنه يُفضي إلى نتيجة، قد تستغرق مدةً غيرَ قصيرةٍ لِتَظهر.

إن فاتحَ شهر مايَ الذي يعني للمستعمَلين على وظائف الدولة عيدَ الشغلِ فرصةٌ للخروج إلى الشوارع وإثقالِها بالإصرار، وهو عيد يساريٌّ يُحيي حَقَّ المناداةِ بمطالب العيش وضرورَاته، قد ينتهي أصحابُه المُحتَفُونَ به إلى الاختطاف فالتعذيب، وقد ينتهون إلى السّجْنِ مباشرةً! نقرأ للشاعر:

في الفاتح من مايَ يذهب التاريخُ يسارًا
بين عرباتِ البرقِ..بين الرغيفِ والمنفى..
تميل العقبانُ يمينا بين نهاياتٍ غامضةٍ[2]

لا يختلف اليمين واليسار في أنهما جحيمان، لكنهما جحيمان مختلفان بل متناقضان، طبيعتُهما مشدودةٌ إلى طبيعة الأسئلة التي يفتح الفرد عينيه عليها:

ماذا نقولُ..وبأي دَمٍ نغسل وجهَنا في الصباحِ

وبأي سَلام نَرد على بعضنا
وبأي لباسٍ نستقْبل نهضةَ الانحطاطِ
لِنقولَ عاشٍ السيفُ الجالسُ على الرأسْ
ولِنحلمَ بسلاسَة الأجدادِ بعضَ الشيءْ
في الجهة اليمنى جحيمٌ للضحكْ
في الجهة اليسرى جحيمٌ للبكاءْ[3]

1. عبد اللطيف الفؤادي، الطفولة الهاربة، ص 18.
2. نفسه، ص76.
3. نفسه، ص91.

3. السرد:

قد يبدو البحث في سردية الشعر أمرا غيرَ ذي بال! استدلالا بأن السرد مكون أساسٌ من مكونات حياتنا عامةً، وأنه تبعا لذلك من مكونات الشعر البدهية، لذا قد يُعتقد بانعدام الحاجة إلى ذلك البحث قولا إنه لن يقدم أطروحة جديدة! لكن إجراء هذا البحث بخصوص قصيدة النثر يصير مطلبا مُلحًّا؛ لأن هذه القصيدة ما تفتأ تعلن انتسابَها لِمكونات التواصل النثرية ثم توظيفَها. لذا يُعَدُّ البحثُ المذكور من المداخل المهمة والضرورية لإقامة معرفة تنهض باستجلاء صيغ انكتاب قصيدة النثر، والرؤى الثقافية الموجهة لتلك الصيغ.

إننا حين نتحدث عن السرد أو عن الحكي في الشعر نتحدث عن «الانفتاح»، مَا يعني انفتاحَ الخطابِ الشعري على خطابات غير شعرية، لها أدواتها الخاصة، لكنه يظل مُفِيدًا منها بل بحاجةٍ إليها. لا يختص الشعر بالانفتاح لأنه يمكن أن يحدث من السرد ذاتِه نحو النصوص الشعرية، كما لا يكتفي بالمُراوَحة بين قُطْبَيْ الشعرِ والسردِ هذين، لأنه يستهدف حتى خطاباتٍ أخرى غيرَهما كالتشكيل والسينما والعلوم البَحتة والرقميات. يكتب منور بوبكر: «لقد أَصبح النص المعاصر تواقا إلى إلغاء الحدود والفوارق بين الأجناس الأدبية، لصالح تداخل الأشكال التعبيرية، أو مستويات الدلالة، ومن ثم يحدد صيغا للارتقاء بهذه الدلالة من مستوى إلى آخر، إنه يتوسل بآليات الحكي في أوج اشتغال الشعري.»[1].

إن الحكي متجذر في الإنسان -كما يرى منور بوبكر- لأن هذا الكائن يحتاج إلى التعبير عن مطالبه، ولا ينال حاجته هذه إلا إذا استخدم الحكي[2]. وفي سياق ارتباط الشعر بالحكي يرى عبد السلام بوحجر أن الخطاب الشعري المعاصر: «قد أصبح في غير معزل عن التأثير الذي تُحْدثه لغةُ الحديث اليومي من خلال الاتصال المباشر بالناس، ووسائل الإعلام وقنواته السمعية والبصرية وغيرها»[3]. بخصوص المنابع التي يستقي منها الشعر أنفاسه الحكائية يمكن أن نُمَثِّلَ بالأساطير، والحكايات العربية القديمة، والقَصص القرآني، والثقافات الغربية[4]. وبخصوص التجليات النصية التي تشهد على مُلازَمة «الحكائي» للشعري يمكن أن نمثل بالملاحم، والشعر العربي القديم، والفلكلور الشعبي[5].

1. منور بوبكر، القصيدة المغربية المعاصرة وظائف البناء الحكائي، منشورات ديهيا، بركان، 2015، ط1، ص5.
2. منور بوبكر، عربة النقد وحصان الإبداع، عين برانت، وجدة، 2015، ط1، ص33.
3. عبد السلام بوحجر، التفسير والتَّكرار في القصيدة العربية المغربية، التفسير والتَّكرار في القصيدة العربية المغربية، عين برانت، وجدة، 2014، ط1، ص3.
4. منور بوبكر، عربة النقد وحصان الإبداع، الصفحات: صص38-39-40-44.
5. نفسه، صص34-36-47-52.

لقد أدى الانفتاح الذي مارسه الشعر نحو أَغْيَارِهِ إلى: «قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري بهدف خلق فضاء نصي متعدد»[1]، وهو ما استُتْبِع بزَوال الانفصال بين الأشكال الأدبية، وظهورِ مؤثرات عامة مهيمنة ومشتركة لا انتماء لها إلا إلى «الأدبية»[2]. فصارت «القصيدة الحكائية» تستعين بأساليب: الوصف، المزاوجة بين الغنائي والحكائي، الإيقاع الأسلوبي، الرمز، ربط الشاعر بالحكاية المنقولة، الاستخدام اللغوي، الصوت الشعري، الشفافية والكثافة[3]. يُقَسِّمُ محمد العَنّاز عَمَلَ الحكائيِّ في الشعر إلى:

- **قصيدة الحبكة**: التي تتوفر حكايتها على بداية ووسط ونهاية، مع حضور «التحول» الذي يحقق الانتقال من البداية إلى الوسط، وقد لا يحضر. فإذا حَضَرَ كانت الحبكةُ مركبةً، وإذا غاب كانت بسيطة.
- **قصيدة الحدث**: التي لا تتوفر حكايتُها على مراحل البداية والوسط والنهاية، تَكُونُ حدثًا كبيرا جَامِعًا تتفرع عنه أحداثٌ توابع.
- **قصيدة الشخصية**: التي تتخذ شخصية ما موضوعا رئيسًا لها، إما أن تكون شخصية واقعية محضة، وإما أن تكون شخصية تراثية، وإما أن تكون شخصية واقعية رمزا[4].

سنحاول -متتبعين حضور السرد عبر «الحكائي» في شعر عبد اللطيف الفؤادي- الاستعانةَ بتقسيم محمد العناز هذا، والاستفادة من المنهجية التحليلية التي اقترحها وعمل بها.

تقدم قصيدة «سوء تفاهم» نموذجا لقصيدة الحبكة التي تتوفر حكايتها على بداية ووسط ونهاية، مع حضور عنصر «التحول» الذي يسبب الانتقال من الوضع العادي إلى العقدة، ما يجعل تلك الحبكةَ حبكةً مركبة. تؤدي حكايةَ القصيدةِ شخصيتان اثنتان رئيسَتان هما: الذاتُ الساردة التي نفترض أنها الأنا الغنائيةُ ذاتُها، ومخاطَبةٌ غيرُ مكشوفٍ عن هويتها. نقرأ في المطْلع:

كعادتِنا بين المَرَّةِ والْحِينْ
كنا نتبادل الجلسةَ النائيةْ
كصديقَيْنِ..

1. محمد العناز، الشعري والحكائي في القصيدة العربية الحديثة، الفاصلة للنشر، طنجة، 2020، ط1، ص42.
2. نفسه، ص55.
3. نفسه، صص133-138.
4. نفسه، صص123-124-125.

كنا نتجادل خلف حافة البحر كلامًا

ومَرّاتٍ في صمت الغَبْراءْ[1]

يمكن أن نتبين من المّلع أن العلاقة القائمة بين السارد والشخصية الثانية علاقةُ صَداقة، وأنهما كانا يلتقيان من حين لآخر ليتجاذبا أطرافَ الحديث. لكن علاقتهما لن تظل هادئة، لأن منطلقاتهما الفكرية لم تكن متفقة بما يسمح باستمرار علاقتهما بالشكل المأمول من طرف السارد!

مَرَّةً طار ما بيننا

ثم ناءت عنا بالمَرَّةِ الموانئْ[2]

إن هذا التحول حدث بسبب الاختلاف الحاصل بين الطرفين كما سبق، هو اختلافٌ دَعَّمَ التوترَ الذي يشوب العلاقة في القصيدة، يكتب الشاعر:

ما تَوَحَّدْنا حتى في المصطلحاتْ..

فكيف تجمعنا متاهةُ العُمرْ؟[3]

لقد واصل السارد والشخصية الثانية لقاءاتِهما، واستمرت خيوطُ تلك اللقاءات في التشابك والتعقد، فكانا يبتعدان بقدر ما يقتربان، ويقتربان بقدر ما يبتعدان! نقرأ:

لم نتفاهم كعادتنا

فتَبادلْنا في المساء التحيةْ

قلتُ: اغْتسلي من عينيكِ

قالت: لا تغسلُني حتى هذه البحارْ[4]

كانت النهايةُ غيرَ ما عَقدت عليه الذاتُ الساردة أملَها، وكانت بنظرنا مُفاجِئةً للشخصية الثانية أيضا، لأن كِلَيْهما كانَ يرغبُ في استمرار العلاقة على نحو ما، لكن اختلافَ منطلقاتِهما وتضارُبَ مطالبِهما حالا دون بلوغ ذلك:

1. عبد اللطيف الفؤادي، الطفولة الهاربة، ص40.
2. نفسه، ص40.
3. نفسه، ص40.
4. نفسه، ص40.

كانت تريد مني تركَ هذا الشيءِ المحرمِ
كانت تريد البسمةَ الأزليةْ
لكن مَرَقَتْنَا البحارْ
وتَحامَتْنا كُلُّ الشواطئِ
فبقينا أصدقاءْ[1]

لم يُعْرِب الشاعرُ/ السارد عن هوية الطرف الثاني في الحكاية، لذا يمكن أن يكون رامزا إلى أشياءَ يبقى الشاعرُ أو غيرُه دونها؛ قد تكون المقصودةُ امرأةً، وقد تكون حياةً منشودة، وقد تكونُ غيرَ هذه وتلك.

4. ترميز اللغة:

إذا كان الأدب يعبر عن الحياة، فلا يعني أن تكون لغتُه-وسيلتُه لتحقيق ذلك-لغةَ الحياةِ ذاتها، اللغةَ النفعية. لأنه وهو يعبر عنها ينبغي له أن يكون مرتفعا عنها لا متساويا معها، لبلوغ هدفين: تكوينُ صورةٍ شاملة وواضحة إلى حد ما للحياة التي يتناولها، لأنه وإن كان مرتفعا عنها فإنه أساسا ينطلق منها، وتحفيزُ طاقاتِ المتلقي التأويلية للتعامل مع اللغة الخاصة التي يعمد (الأدب) إليها. إن اللغة الخاصة التي يتناول الأدبُ بها الحياةَ تستجلب معطياتٍ معرفيةً ليس ضروريا أن تنتمي حقيقةً إلى واقع الحياة التي نعيشها، لكنها تعين على تَلَمُّسِه، لذا لها دورٌ مهم في إنجاز الهدفين السالفين. لعل هذا ما كان يشير إليه سمويل ليفن (Samuel R. Levin) وهو يكتب عن الشعر: «إن الشعر يختلف عن الخطاب العادي بالصورة التي يستخدم بها اللغة»[2].

إن اللغة الخاصة التي تميز الأدب عامةً والشعر خاصةً تستند أساسا-بنظرنا-إلى الرمز، أو الترميز، بيانُ ذلك أننا نعتقد أن اللغة واحدة، لكنها تتخذ، عند كل مَقام، شكلا ما، فما الرمزُ سوى وضعٍ تَحُلُّ فيه اللغةُ بحلولها في الأدب. إن الرمز ليس مكملا تزيينيا، إنه ضرورة تستدعيها الحاجةُ إلى «تقريب» ماهو «خاص» بِما هو «عام»، لذا عَدَّ اريك فروم (Erich Fromm) تعريفَ الرمزِ بأنه شيءٌ يمثل شيئا آخر تعريفا ناقصا، وعَرَّفَ اللغةَ الرمزية بأنها: «لغة

1. عبد اللطيف الفؤادي، الطفولة الهاربة، ص41.
2. سمويل ليفن، البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة: محمد الولي وخالد التوزاني، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989، ص75.

نعبر بها عن تجربتنا الداخلية كما لو كانت تجربة خارجية»[1]، وأضاف عن الكلام الرمزي: «إن الكلام الرمزي كلام يُكَوِّنُ العالمُ الخارجي من خلاله رمزا للعالم الداخلي، رمزا للنفس والذهن»[2]. يفيد ما سبق عن الرمز أن هذا الأخير يكون -في الأدب- في رحلةٍ منطلقُها التزودُ من المحيط الخارجي، ومَحَطُّها سبرُ أغوارِ النفس الإنسانية، بالزاد الذي أُتِيَ به. إنه: «يبدأ من الواقع، ولكنه بالخطوة التالية يجب أن يتجاوزه إلى ما وراءه من معان مجردة»[3].

برؤية أخرى، يعمد أحمد الطّريسي إلى «الإدراك المعرفي» لِيُعَرِّفَ الرمزَ رائيًا فيه «حالًا لغوية» تتحقق لما يتخطى ذلك الإدراك «رؤية العين» ثم «رؤية العقل» لِيُقيمَ في «رؤية النفس»[4]. يفيد هذا الرأي أن رمزية الإبداع الأدبي أو الشعري محكومة بطبيعة إدراك الشاعر المعرفي لأشياء الكون؛ فلكي تتحقق الرمزية لإبداعه عليه أن يَعْدِلَ عن النَّسْخ المباشر الساذج لِما يراه، وعليه أن يَحيدَ عن عقلنة أفكاره عقلنةً مبالَغًا فيها، ليتمكن من ارتياد عوالم النفس الباطنية التي لا تعمل وفق العلاقات المباشرة أو السببية والمنطقية. يواصل الطريسي كاتبا عن ارتقاء الشاعر إلى رؤية النفس: «فالعالم الخارجي يكون قد تحول بكل ظواهره وصفاته ليكون تحت تصرف ذات الشاعر»[5]. ويرى أن الأسطورةَ درجةٌ جِدُّ متقدمةٍ لوجود الرمز في الشعر[6]، هي بناء على هذا الطرح لا تحيل على الاستخدام الوظيفي المُمَثَّلِ بحشو القصيدة بالآلهة والخوارق، إنها الأسطورةُ التي تخلقها القصيدةُ ذاتُها.

يُقَسِّمُ إريك فروم الرمزَ إلى ثلاثة أنواع، لاستنتاج الصلة الحاصلة بين الرمز والمرموز إليه: فعنده أن الرمز إما أن يكون اصطلاحيا، يخص ما اتفقت الجماعة البشرية على وضعه لتعيين الأشياء المادية النفعية، وإما أن يكون عَرَضيا يخص كل شخص على حدة تأسيسا على تجاربَ فردية مختلفة، وإما أن يكون جامِعًا فَيَخُصَّ التجاربَ المتجذرة في تاريخ الإنسان[7]. إن تقسيم اريك فروم للرمز مماثل مضمونا لتقسيم عنصر «المؤوِّل» في سيميائيات بيرس (Ch.S.Peirce): المؤول المباشر، المؤول الدينامي، المؤول النهائي[8].

1. إريك فروم، اللغة المنسية، ترجمة: حسن قُبَيْسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 1995، ط1، ص17.
2. نفسه، ص17.
3. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1984، ط3، ص304.
4. أحمد الطريسي أعراب، الشعرية بين المشابهة والرمزية، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، 1991، ط1، ص41.
5. نفسه، ص42.
6. نفسه، ص44.
7. اريك فروم، اللغة المنسية، صص18-23.
8. يُنظر للتوسع: سعيد بنگراد، السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الأمان للطباعة والنشر بالرباط ودار التنوير للطباعة والنشر ببيروت والقاهرة وتونس، 2019، ط2، صص78-85.

ولنا أن نكتشف، في تجربة الشاعر المغربي عبد اللطيف الفؤادي، تحقيقَ اللغةِ لانتقالها إلى المقام الرمزي، الذي يصهر التجربة الخاصة في التجربة العامة.

يقدم لنا الشاعر المغربي عبد اللطيف الفؤادي في قصيدة من ديوانه «الطفولة الهاربة» تحمل عنوان «ليلى والذئب» مشهدَ الفتاة «ليلى» التي تذهب مُبَكِّرَةً إلى العمل، نقرأ من بداية القصيدة:

وليلى في الصباح كعادتها تأخذ كأسا من الشايْ
وتَدُسُّ في سِرِّ الملابس فطائرَها..جزءا من الأحداقْ
نهارٌ تَصَرَّمَ مِن أَلْفِ نهارْ.
ولسانُ ليلى يَنْسَلُّ في بَهْوِ النسيج دَمًا[1]

تبدو ليلى هذه في القصيدة فتاةً اضطَرَّها الفقرُ إلى العمل لإعالة أسرتها (الأخ والجدة) ربما دون أن تَقْدِرَ على إتمام تحصيلها العلمي، بل اضطُرَّت-بسبب استفحال أوضاعها وسوء أحوالها-مثلَ أُخْرَياتٍ إلى بَيْعِ نفسِها!

عَوَتْ مِن سَغَبِ الأردافِ في الخليج ذِئابْ
وَرَجَّعَتْ أَقْداحُ عَيْنِ الذئاب صَداهْ
العمرُ غَنَجٌ من رغبات التاجْ
أو من عتبات شارع الليل الساقطْ[2]

لقد جَرَفَ ليلى هذا التيارُ وصَيَّرَها طرفا فيه، أما هي فقد تجردت من ثيابها القديمة لتنخرط في هذا العالم الجديد، الذي-ربما-تصعب العودة منه إلى سابق العهد، على الأقل بالنسبة لِلَيلى. يكتب الشاعر:

وليلى تنسى
جواربَها..الزمانَ المُؤسي..
الفطائرَ والأثوابْ[3]

1. عبد اللطيف الفؤادي، الطفولة الهاربة، ص79.
2. نفسه، ص80.
3. نفسه، صص80-81.

بعد أن سَرَدَ أحوالَ ليلى «مُشَعْرَنَةً»، منذ ما كانت عليه حتى ما آلت إليه، يطرح الشاعر هذا السؤال الاستنكاري، تأسيسا على ما فُعِلَ بها وبأمثالها:

فأين تولد أيها المسجدُ الأقصى
مِن جِهادٍ تَرفعُهُ مُدُنُ الْعَاجْ...؟؟؟؟[1]

إن ليلى الشاعرِ الفؤادي في القصيدة هي القدس، وما الاغتصابُ الذي لَحِقَ الفتاةَ وكثيراتٍ مثلَها إلا الانتهاكُ الذي يمارَس يوميا بحَقِّ المسجد الأقصى والقدس وفلسطين كُلِّهَا، مِن العربِ أنفسِهم (الذئاب) بَلْهَ الغرب! نقرأ في نهاية القصيدة:

والتقيتُ بليلى..وقال القدسُ: وداعًا
هذا السيفُ يَمضَغُ عَضْمَ مَوْجي
وهذا الجَمْعُ يُلوِّثني..أنا القطرة التي اشتعلَتْ.
وأسكنَت جُرحَ ليلى قرنفلةً..بذرةَ وَردْ..
وأطعمْتُ جوعَها خبزَ شعبي
فالتقينا في الزلزلة.[2]

خاتمة:

إننا نرى أن قصيدة النثر «إمكان» كتابي أدبي يستفيد من مختلف أنواع الأدب، وَيُقَدِّمُ نِسبتَه للشعر على نسبته للأنواع الأدبية الأخرى. هو إمكان يحاول أن يتعامل مع الشعر وفق مفهومات مختلفة عن مفهوماته السابقة، وفي محاوَلته هذه ينجح بعضُه في أن يكون شعرا وفق المفهومات المعمولِ بها، وبعضُه لا ينجح. إن الجديد الذي أتت به قصيدة النثر هو أنها فَتحت ذاتَ الشعرِ لأي تجريب ممكنٍ شكلا ومضمونا، لكن هذا لا يلغي دور الدارسين في ضبط أبرز ما يجعلها مُسَمَّاةً باسمها ذاك، فليس كُلُّهَا شِعْرًا، وليس كُلُّهَا نَثْرًا.

1. عبد اللطيف الفؤادي، الطفولة الهاربة، ص81.
2. نفسه، صص81-82.

المصادر والمراجع:

1. العربية والمترجمة:

- أحمد (الطريسي أعراب)، الشعرية بين المشابهة والرمزية، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1991م.
- إريك (فروم)، اللغة المنسية، ترجمة: حسن قُبَيْسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط1، 1995م.
- حسن (حنفي)، اليمين واليسار في الفكر الديني، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، 1996م.
- حميد (لحمداني)، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1985م.
- سعيد (بنگراد)، السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الأمان للطباعة والنشر بالرباط ودار التنوير للطباعة والنشر ببيروت والقاهرة وتونس، ط2، 2019م.
- سمويل (ليفن)، البنيات اللسانية في الشعر، ترجمة: محمد الولي وخالد التوزاني، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، 1989م.
- عبد اللطيف (الفؤادي)، الطفولة الهاربة، اتحاد كتاب المغرب فرع مراكش، ط1، 1995م.
- عبد السلام (بوحجر)، التفسير والتّكرار في القصيدة العربية المغربية، عين برانت، وجدة، ط1، 2014م.
- عبد الله (راجع)، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، الجزء الثاني، وزارة الثقافة المغربية، سلسلة الأعمال الكاملة (الدراسات)، الرباط، 2013م.
- محمد (العناز)، الشعري والحكائي في القصيدة العربية الحديثة، الفاصلة للنشر، طنجة، ط1، 2020م.
- محمد (فتوح أحمد)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.
- محمد (ملا عباسي) وسجّاد (صفار هرندي)، اليمين واليسار رؤية أبستمولوجية

نقدية للمفهوم، تعريب: حسن علي مطر، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية التابع للعتبة العباسية المقدسة، سلسلة مصطلحات معاصرة، النَّجَف، ط1، 2017م.

- منور (بوبكر):

• القصيدة المغربية المعاصرة وظائف البناء الحكائي، منشورات ديهيا، بركان، ط1، 2015م.

• عربة النقد وحصان الإبداع، عين برانت، وجدة، ط1، 2015م.

- هادي (العلوي)، المرئي واللامرئي في الأدب والسياسة، دار المدى للثقافة والنشر، سلسلة الأعمال الكاملة (7)، دمشق، 2003م.

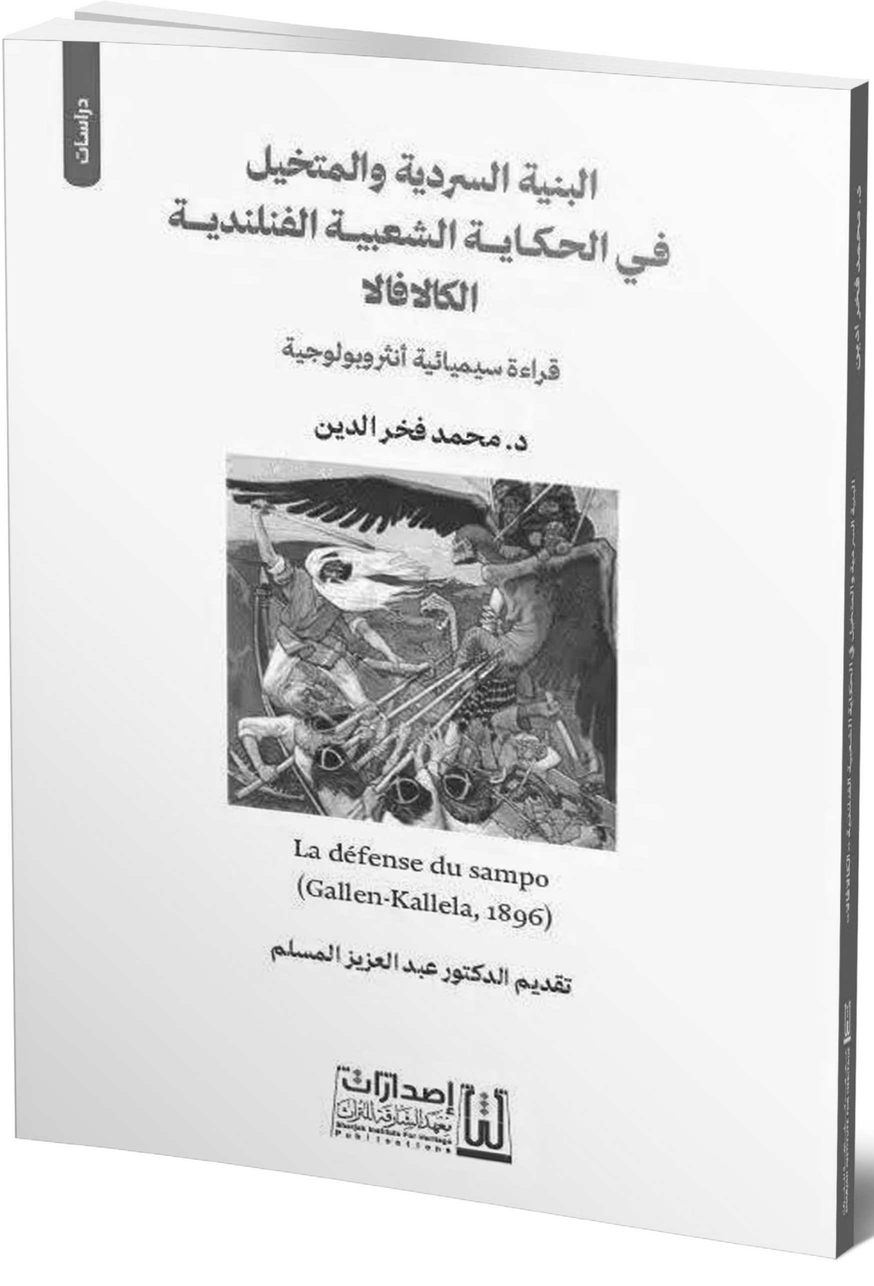
2. الأجنبية:

- Mark Patrick, Hammer and Sickle, Elkin Mathews &Marrot LTD, London, 1933.

- Norberto Bobbio, Left and Right The Significance of a Political Distinction, Translated and Introduced by Allan Cameron, The University of Chicago Press, 1996.

3. المجلات:

- مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1، 1962م.


دراسات
البنية السردية والمتخيل
في الحكايـة الشعبيـة الفنلنديـة
الكالافالا
قراءة سيميائية أنثروبولوجية
د. محمد فخر الدين
La défense du sampo
(Gallen-Kallela, 1896)
تقديم الدكتور عبد العزيز المسلم
إصدارات معهد الشارقة للتراث
Sharjah Institute For Heritage
Publications
د. محمد فخر الدين

الروابط الحجاجية والنزعة الحوارية
في خطاب محمد عابد الجابري

منير بورد[1]

مقدمة:

معلوم أن كتابات محمد عابد الجابري حظيت باهتمام كثير من الباحثين والدارسين خاصة مشروعه نقد العقل العربي، إذ اهتموا بقراءته وتحليله ومناقشة أدواته ومفاهيمه وبيان تداعياته على الساحة الفكرية وكشف هواجسه السياسية والأيديولوجية، ومقارنته بمشاريع فكرية أخرى اهتمت بقضايا التراث العربي وأسئلة الحداثة. وقد أفرز هذا الاهتمام عددا كبيرا من البحوث والدراسات المنشورة على صفحات الكتب والمجلات والجرائد والمواقع الإلكترونية، والملاحظ أن معظم هذه الدراسات اتجهت إلى المضامين؛ أي الأسئلة والقضايا والأفكار والمفاهيم... ولم تنظر في الآليات اللغوية التي يعتمدها هذا المفكر في بناء خطابه؛ إذ لا توجد فيما نعلم دراسة اهتمت بخصائص لغته والأدوات التي يتوسل بها لأجل تبليغ مضامين خطابه إلى القارئ وإقناعه بها، علما أن قوة وأصالة فكر الجابري لا تعودان فحسب إلى أفكاره التي أحدثت ثورة في دراسة التراث العربي بل كذلك إلى طريقته في الكتابة وقدرته على استثمار ما توفره اللغة العربية من إمكانات وآليات للتعبير عن أفكاره وإقناع القارئ بها، ومن بين هذه الآليات «الحوار» الذي يحضر بقوة في خطابه باعتباره وسيلة من وسائل الرد والاحتجاج؛ بحيث يستحضر الجابري أسئلة القارئ فيجيب عنها، كما يستحضر المواقف المعارضة ويتوقع ما ستثيره كتاباته من انتقادات بعد صدورها، فيرد عليها بالدحض والتفنيد من جهة ويثبت دعاواه ويقيم الحجة والدليل عليها من جهة ثانية، معتمدا في ذلك على بعض الروابط الحجاجية.

وعليه سنحاول في هذا الموضوع رصد مظاهر هذه النزعة الحوارية وبيان دورها في

1. أستاذ بمؤسسة ديكارت–البعثة الفرنسية بالرباط/ المغرب.

النهوض بالوظيفة الحجاجية للخطاب الفلسفي عند الجابري من خلال بعض النماذج المقتطفة من رباعية نقد العقل العربي، وقد اخترنا هذا المتن لسببين؛ يتمثل الأول في كون هذا العمل يعتبر من أهم ما كتبه الجابري؛ فهو مشروع يهدف إلى تحليل آليات اشتغال العقل العربي بغية تخليص الثقافة العربية من عوائق التقدم والنهضة، أما السبب الثاني فهو أن الجابري في هذا المشروع صاحب دعوى ويسعى إلى الاستدلال عليها بواسطة مجموعة من الوسائل من بينها الحوار، الشيء الذي يجعل من خطابه مجالا خصبا لرصد مظاهر النزعة الحوارية وبيان وظائفها الأساسية.

1. النزعة الحوارية عند الجابري:

تلعب الحوارية دورا أساسيا في بناء الخطاب؛ ذلك أن الكاتب يستحضر أثناء الكتابة أسئلة القارئ واعتراضاته فيجيب عنها ويرد عليها، كما يستحضر أيضا آراء ومواقف مجموعة من الباحثين الذين اهتموا بالموضوع الذي يكتب فيه، فيبني عليها أو يناقشها أو يعترض عليها فيدخل خطابه بذلك في حوار مع خطاباتهم، ويؤكد باختين أن كل خطاب يتضمن حوارا محتملا يرجع إلى شخصين؛ بحيث يرى أنه إذا كنا نقول: الأسلوب هو الرجل فإنه بإمكاننا القول «إن الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع، الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول»[1]. ويبدو أن الجابري كان على وعي تام بهذه المسألة بحيث يرى أن المثقف «هو شخص يفكر، بصورة أو بأخرى مباشرة أو لا مباشرة انطلاقا من تفكير مثقف سابق: يستوحيه، يسير على منواله، يكرره، يعارضه، يتجاوزه... ليس هناك مثقف يفكر من الصفر»[2]. وتتخذ الحوارية مظاهر متنوعة في خطابه، أهمها الحوار مع القارئ، ويمكن أن نميز في هذا المظهر بين مقامين:

1.1. مقام البيداغوجيا:

ويكون الحوار فيه مع القارئ المتعلم ومن يدخل في حكمه؛ فالجابري يستحضر أثناء الكتابة هذا النوع من القراء ويبني خطابه بشكل يجعل ما يقدمه من قضايا وأفكار في متناوله، كما أنه يفترض الأسئلة التي يمكن أن تتبادر إلى ذهنه ويسعى إلى الإجابة عنها فيكون

1. تيزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص124.
2. محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص7.

الخطاب في هذه الحالة مبنيا على حوار ضمني بين الكاتب والقارئ، ومثال ذلك ما جاء في مقدمة كتاب «العقل الأخلاقي العربي» بحيث يقول: «وإذا كان القارئ قد سبق له أن رافقنا في رحلتنا عبر تكوين العقل العربي وبنية العقل العربي والعقل السياسي العربي (...) فلا شك أنه قد طرح مسألة المنهج والرؤية التي تعودنا طرحها: ما هي المنهجية التي سنتبعها؟ وما هو نوع الرؤية التي سنواجه بها هذه القارة الجديدة»[1].

يظهر من خلال هذا الكلام أن الجابري يفترض أن من بين الأسئلة التي يمكن أن يطرحها القارئ هي السؤال عن المنهجية التي سيتبعها في دراسته للعقل الأخلاقي العربي وطبيعة الرؤية التي سيواجه بها هذا العقل؛ فبما أنه عرض في مقدمات الأجزاء السابقة لخطوات المنهج وعناصر الرؤية التي سيتبعها في معالجة الموضوع فقد كان طبيعيا أن يطرح القارئ هذه الأسئلة وهو مقبل على جزء جديد من مشروع نقد العقل العربي ويتعلق الأمر بالعقل الأخلاقي، لذلك يحرص الجابري في بداية الكتاب على الإجابة عن هذه الأسئلة بالقول: «سيكون علينا إذن أن نحدد جهازنا المفاهيمي، وأن نواجه مسألة المنهج والرؤية مرة أخرى من البداية!»[2]، وهذا يعني أن الجابري في حوار دائم مع القارئ يفترض أسئلته ويجيب عنها كما أنه على علم مسبق بانتظاراته وتوقعاته فيقيم بناء عليها حوارا افتراضيا، ومثال ذلك عندما انتقل الجابري إلى دراسة العقل السياسي العربي افترض أن القارئ بعد قراءته للجزأين الأول والثاني سيطرح السؤال التالي: هل سيتحدث الجابري عن العقل السياسي ضمن التصنيف الثلاثي للنظم المعرفية في الثقافة العربية (بيان، عرفان، برهان)؟ فيجيب عن هذا السؤال بالقول: «إننا لو فعلنا ذلك لكنا سنكرر ما سبق أن قلناه حول مسألة الخلافة عند أهل السنة في سياق حديثنا عن تكوين النظام المعرفي البياني، وحول الولاية والإمامة في إطار تحليلنا للنظام المعرفي العرفاني، وحول المدينة الفاضلة...»[3] ويتابع الجابري كلامه مجيبا عن سؤال آخر يتفرع عن السؤال الأول يمكن صياغته على الشكل التالي: وهل يرتبط العقل السياسي بالنظم المعرفية التي تحكم عملية التفكير في الثقافة العربية ؟ فيجيب بالقول: «أجل، العقل السياسي في أية حضارة يرتبط ضرورة بالنظام أو النظم المعرفية التي تحكم عملية التفكير في هذه الحضارة، فقط، بما هو عقل وليس بما هو سياسي»[4].

1. محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي، ص19.
2. محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي، ص20.
3. محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، ص8.
4. نفسه، ص8.

ومقتضى هذا أن الجابري يفترض أن القارئ سيقول بعد أن أجابه عن السؤال الأول: إذن إذا كان الجابري لن يتحدث عن العقل السياسي في إطار التصنيف الثلاثي المعروف فهل هذا يعني أن العقل السياسي غير مرتبط بنظم المعرفة في الثقافة العربية؟

ودفعا لهذا الفهم يتدخل الجابري لبيان طبيعة العلاقة بين هذا العقل ونظم المعرفة في الثقافة العربية وهي علاقة ارتباط بطبيعة الحال، تتمثل في كون السياسة توظف مضامين هذه النظم لخدمة أغراضها، ومعنى هذا أن العقل السياسي لا يخضع للنظم المعرفية الثلاثة في الثقافة العربية بل يحاول إخضاعها لما يريد تحقيقه نظرا لطبيعته النفعية، ويأتي الجابري في نهاية هذا التوضيح بالاستفهام التالي: «فهل ننتظر من العقل السياسي أن يناقض موضوعه، ما منه يستمد هويته؟» وهو استفهام خرج عن معناه الحقيقي ليفيد الإثبات والتقرير، فهو موجه إلى القارئ لدفع التوهم بانفصال العقل السياسي عن نظم المعرفة وتأكيد ارتباطه بها.

وفي إطار هذا الحوار مع القارئ يحرص الجابري على إشراكه في بناء الخطاب، وقد أكد هذا القصد مرات متعددة بحيث يقول مثلا: «ورغبة منا في إشراك القارئ معنا في الخلفيات النظرية التي تؤطر، بصورة ما، رؤيتنا لموضوع بحثنا فقد تجنبنا عرض المفاهيم التي سنوظفها عرضا معجميا ...»[1]. يظهر من خلال هذا الكلام أن إشراك القارئ مبدأ أساسي في بناء الخطاب عند الجابري، بحيث يحرص على جعله منخرطا في جميع مراحل إنجاز الموضوع معتمدا في ذلك على بعض الآليات اللغوية التي تفيد هذا الإشراك، كضمير المتكلم الجمع الذي يفيد القرب والمشاركة؛ إذ يجعل هذا الضمير الباحث ناطقا باسمه وباسم القارئ، كما يجعل هذا الأخير قريبا منه ومشاركا له في بناء الخطاب، وهكذا يتدخل القارئ على نحو مباشر في بناء الخطاب، بحيث يسهم حضوره في ذهن الباحث في توالد الأفكار من جهة وفي النزوع إلى التبسيط والتوضيح من جهة أخرى لأن الغرض من هذا التفاعل هو تحقيق الإفهام والإقناع، و يقتضي هذا الأخير توجيه القارئ؛ فصحيح أن الجابري يشرك قارئه في بناء الخطاب، كما بينا ذلك، ولكنه إشراك لا يخلو من توجيه؛ فهو يوهم القارئ بأنه مساهم في معالجة الموضوع ومشارك في بنائه خطوة خطوة، والحال أنه آخذ بزمام توجيهه في كل مرحلة من مراحل الدراسة والتحليل، محددا له الطريق التي

1. محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، ص9. انظر أيضا الصفحة:30، العقل الأخلاقي العربي، الصفحات: 19، 136.

سيسلكها في القراءة وهي طريق تقوده إلى نتيجة محددة بشكل مسبق وتخدم الغرض الذي يسعى الخطاب إلى تحقيقه.

وكيفما كان الأمر، فإن الحوار في هذا المنحى هو حوار بيداغوجي بالدرجة الأولى، لأن المخاطب في هذا المستوى هو القارئ العادي أو طالب العلم ومن في حكمه حسب تعبير الجابري، الذي أكد في مناسبات عديدة أن معظم مؤلفاته تتوجه إلى هذا القارئ بالذات[1]، ولذلك فهو يحرص على مراعاة خصوصية هذه الفئة من خلال النزوع إلى الشرح والتفسير والأخذ بعين الاعتبار مختلف الأسئلة التي يمكن أن تطرحها والإجابة عنها، وبالتالي فالخطاب هو نتاج تفاعل بين المتكلم والمخاطب «فما تكلم أحد إلا وأشرك معه المخاطب في إنشاء كلامه، كما لو كان يسمع بأذن غيره وكأن الغير ينطق بلسانه (...) وانفراد المتكلم بالسبق الزمني ما كان ليلزم عنه انفراد بتكوين مضمون الكلام، بل ما أن يشرع المتكلم في النطق حتى يقاسمه المخاطب دلالته»[2].

2.1. مقام الحجاج:

يتوجه فيه الجابري إلى القارئ المعترض الذي لا يشاطره دعواه ويسعى إلى الرد على اعتراضاته من أجل الإقناع، ويقوم الحوار في هذا المستوى على مبدأ التعارض ومعناه «أن يتقلب المتحاور بين العرض والاعتراض منشئا لمعرفة تناظرية وفق مسالك معينة يعتقد أن خصائصها التقابلية أحث على العمل»[3]، وينبني هذا المبدأ على مجموعة من القواعد التخاطبية منها استحضار الباحث أثناء الكتابة إمكانية الاعتراض عليه.

وقد كان الجابري يستحضر هذا الإمكان؛ بحيث نجده يورد هذه الاعتراضات ومثال ذلك قوله: «وقد يعترض معترض فيقول: وإذا لم نعترف بالشرعية للحكم الذي أقامه معاوية والذين جاءوا من بعده إلى اليوم، وقد كان من نمط واحد. فهل سنحكم بعدم الشرعية على الحكم في الإسلام منذ الخلفاء الراشدين إلى اليوم؟ وماذا سيبقى؟ الواقع أن هذه التساؤلات والاعتراضات واردة كلها»[4]، ولا يكتفي الجابري بإيراد هذه الاعتراضات فحسب بل إنه يرد عليها ومثال ذلك قوله: «ويجب ألا يعترض علينا بأن ذلك كان خاصا

1. انظر محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، ص53.
2. طه عبد الرحمان، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، ص50.
3. نفسه، ص49.
4. محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، ص232.

بفترة من فترات تاريخ ثقافتنا. كلا إن تحكم القديم وهيمنة عالم الأعرابي على الذوق الأدبي، بل على الفكر العربي عموما مازالا سائدين»[1].

ومثال ذلك أيضا قوله: «وإذن فلا معنى أن يعترض علينا بكون الفيلسوف الفلاني قد قال كذا أو بكون الفقيه الفلاني قد أفتى بكذا أو بكون المصلح الثائر الفلاني قد ارتأى كذا وكذا ما دامت أراء هؤلاء قد مرت دون أن يكون لها صدى في الواقع ولا تأثير في مجرى المسار العام، وأيضا ما دام الارتباط بها اليوم لا يقدم البديل المستقبلي المطلوب»[2]، والملاحظ أن الجابري يحرص على أن تكون ردوده واضحة ومقنعة ومستفيضة فيضمن بذلك تسليم القارئ بها.

وانطلاقا مما سبق يظهر أن الجابري يسلك في بناء خطابه مسلك الحجاج التقويمي[3]؛ بحيث يوجه عنايته إلى أسئلة القارئ ويجيب عنها وإلى اعتراضاته ويرد عليها، بل إنه ينزل نفسه منزلة هذا القارئ ويفترض هذه الأسئلة والاعتراضات مقيما حوارا بينه وبين ذاته فيسأل ويجيب ويعترض ويرد وفي هذه الحالة «لا يكتفي المستدل بالنظر في فعل إلقاء الحجة إلى المخاطب (...) بل يتعدى ذلك إلى النظر في فعل التلقي باعتباره هو نفسه أول متلق لما يلقي، فيبني أدلته أيضا على مقتضى ما يتعين على المستدل له أن يقوم به، مستبقا استفساراته واعتراضاته ومستحضرا مختلف الأجوبة عليها ومستكشفا إمكانات تقبلها واقتناع المخاطب بها»[4].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحوار في هذا المستوى يتخذ مظهرين؛ أولهما صريح، يتمثل في إيراد نص الاعتراض بكامله ثم الرد عليه من جوانب متعددة وهو قليل في خطاب الجابري، ونجده حاضرا في بعض الكتابات الفلسفية الحديثة كما هو الحال عند طه عبد الرحمان الذي ينحو هذا المنحى في بناء خطابه الفلسفي ومثال ذلك قوله: «ورب معترض يقول لا أسلم لك أن الكلام لا يكون إلا مع الإفهام، لم لا يجوز أن يتكلم المرء ليفهم (بفتح الياء والهاء) نفسه، لا ليفهم غيره (...) الجواب على السند الأول من هذا الاعتراض هو

1. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص93.
2. محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، ص365.
3. يعرف طه عبد الرحمان الحجاج التقويمي بأنه «إثبات الدعوى بالاستناد إلى قدرة المستدل على أن يجرد من نفسه ذاتا ثانية ينزلها منزلة المعترض على دعواه» انظر طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص228.
4. طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص228.

أن فهم الإنسان نفسه إنما هو في معنى إفهام الإنسان لنفسه...»[1]، وعلى هذا المنوال كان علماء الكلام يعبرون عن مواقفهم بحيث نجد المتكلم يطرح موقفه في قضية معينة ويستدل عليها بمجموعة من الحجج خاصة من النقل حتى إذا أتى على رصيده منها انتقل إلى افتراض مجموعة من الاعتراضات والرد عليها.

أما المظهر الثاني، وهو الذي يحضر بشكل لافت للانتباه في خطاب الجابري، فهو ضمني لا يذكر فيه نص الاعتراض مستقلا عن كلام الباحث ثم يأتي بعده الرد، وإنما يرد فيه المتكلم على المعترض بشكل غير مباشر، بواسطة أسلوب الإضراب الذي يمكنه من دحض الاعتراضات من جهة، وتأكيد ردوده وتوجيه القول إليها من جهة أخرى، ويتحقق هذا الأسلوب بواسطة رابطين حجاجيين وهما: «بل» و«كلا».

2. دور الروابط الحجاجية في بناء الحوار عند الجابري:

يعتمد الجابري على أسلوب الإضراب بشكل كبير في بناء خطابه الفلسفي؛ بحيث لا نكاد نجد فقرة من فقراته تخلو منه، وهذا يعني أنه خاصية أسلوبية ينبغي الوقوف عليها وبيان وظائفها الحجاجية، والإضراب في اللغة هو الكف والإعراض جاء في لسان العرب: «أضربت عن الشيء كففت وأعرضت وضرب عن الذكر وأضرب عنه صرفه (...) والأصل في قوله ضربت عنه الذكر أن الراكب إذا ركب دابة فأراد أن يصرفه عن جهته، ضربه بعصاه ليعدله عن الجهة التي يريدها فوضع الضرب موضع الصرف والعدل»[2].

يظهر أن الدلالة اللغوية لكلمة الإضراب تنطوي على معنيين حجاجيين يحضران بقوة في الدراسات الحجاجية الحديثة خاصة في مجال الحجاج اللغوي، أولهما معنى الدحض أو الإبطال؛ ويتمثل في إبطال ما قبله من الكلام، وثانيهما التوجيه ويتجلى في توجيه الخطاب إلى ما بعده وتأكيده لأنه يتضمن النتيجة المقصودة، وعليه فإن التلفظ بأسلوب الإضراب يستلزم أمرين اثنين:

- أن المتكلم يدحض أو يبطل مضمون الجملة الواردة قبله ويثبت الثانية الواردة بعده؛
- أن المتكلم يصرف الانتباه عن الحكم الأول ويوجهه إلى الثاني باعتباره النتيجة المطلوبة.

1. نفسه، ص214.
2. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ض، ر، ب).

ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَٰنُ وَلَدًا ۗ سُبْحَانَهُ ۚ بَلْ عِبَادٌ مُّكْرَمُونَ**﴾ [الأنبياء: 26] ؛ فالله يبطل زعم المشركين الملائكة بناته بواسطة الرابط «بل» الذي يدحض هذا الادعاء من جهة، ويثبت أنهم عباد مقربون يطيعون الله ما أمرهم من جهة ثانية، ومن ثم يوجه الانتباه إلى الجزء الثاني من الكلام لأنه الحق ويصرفه عن الأول لأنه الباطل، ومثال ذلك أيضا قوله سبحانه: ﴿**أَمْ يَقُولُونَ بِهِ جِنَّةٌ ۚ بَلْ جَاءَهُم بِالْحَقِّ**﴾ [المؤمنون: 70]؛ ففي هذه الآية يدفع المتكلم زعما ويبطله وهو أن الرسول مجنون ولا يدري ما يقول، ويثبت عكس ذلك أي أن ما جاء به هو الحق الذي لا تخفى صحته وبما أنهم «لم يجدوا له مردا ولا مدفعا لأنه الحق الأبلج والصراط المستقيم أخلدوا إلى البهت وعولوا على الكذب من النسبة إلى الجنون والسحر والشعر»[1]، وبهذا يقيم هذا الرابط حوارا بين قولين متعارضين وهما:

جدول رقم (1):

مزاعم المشركين	ردود الله عليها
- اتخاذ الرحمان الملائكة بناتا له؛ - ما جاء به الرسول جنون	- الملائكة عباد مقربون يطيعون الله؛ - ما جاء به الرسول حق لا تخفى صحته

وهكذا يسهم هذا الأسلوب في بناء الحوار داخل النص القرآني، بحيث يكشف عن التعارض بين ما يأتي به المشركون والكفار من مزاعم وادعاءات كاذبة وما يصدر عن الحق سبحانه، كما أنه وسيلة لدفع هذه المزاعم وتوجيه الخطاب إلى القول الصائب باعتباره النتيجة التي يسعى المتكلم إلى تبليغها للمتلقي، ولعل هذا ما حدا بالجابري إلى توظيف أسلوب الإضراب بشكل مكثف في خطابه كما سنبين ذلك.

1.2. الإضراب بواسطة «بل»:

إذا عدنا إلى الكتب التي اهتمت بمعاني الحروف فإننا سنجدها تجمع على أن «بل» حرف إضراب يستعمل في حالتين اثنتين[2]:

أ. الحالة الأولى

أن تقع بعده جملة، وفي هذه الحالة يكون إضرابا عما قبله وذلك على جهتين:

1. محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف، ج3، ص190.
2. انظر على سبيل المثال الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، ص235.

- **الجهة الأولى وهي الإبطال**؛ بحيث يبطل القول الوارد قبله ويستبعده ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**وَقَالُوا اتَّخَذَ الرَّحْمَٰنُ وَلَدًا ۗ سُبْحَانَهُ ۚ بَلْ عِبَادٌ مُّكْرَمُونَ**﴾ [الأنبياء، 26]، وقوله أيضا: ﴿**أَمْ يَقُولُونَ بِهِ جِنَّةٌ ۚ بَلْ جَاءَهُم بِالْحَقِّ**﴾ [المؤمنون: 70]؛ ففي هذين المثالين يبطل الرابط «بل» الجزء الأول من الكلام لأنه عبارة عن مزاعم الكفار وادعاءاتهم ويثبت ما بعده لأنه صادر عن الحق سبحانه؛
- **والجهة الثانية وهي الترك دون إبطال**، بحيث ينتقل المتكلم من غرض لآخر ومن حديث لغيره ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**وَذَكَرَ اسْمَ رَبِّهِ فَصَلَّىٰ، بَلْ تُؤْثِرُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا**﴾ [الأعلى: 14– 16]؛ ومثال ذلك أيضا: ﴿**وَلَدَيْنَا كِتَابٌ يَنطِقُ بِالْحَقِّ ۚ وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ، بَلْ قُلُوبُهُمْ فِي غَمْرَةٍ مِّنْ هَٰذَا**﴾ [المؤمنون: 62–63]؛ وهكذا تكون «بل» وسيلة لإنهاء الحديث فيما قبلها والانتقال إلى غيره.

ويلاحظ الزركشي أنها لا تكون للانتقال فحسب، فقد يأتي بها المتكلم للإضافة والتفصيل فيكون ما بعدها على صلة وثيقة بما قبلها ويمثل لذلك بالآيات التالية: ﴿**وَمَا يَشْعُرُونَ أَيَّانَ يُبْعَثُون بَلِ ادَّارَكَ عِلْمُهُمْ فِي الْآخِرَةِ ۚ بَلْ هُمْ فِي شَكٍّ مِّنْهَا ۖ بَلْ هُم مِّنْهَا عَمُونَ**﴾ [النمل، 65 – 66]؛ فالرابط في هذه الآية لا ينقل الكلام من غرض لآخر كما هو الحال في الآيتين السابقتين وإنما يربط بين جمل تنتمي كلها إلى نفس الغرض، وبعبارة أخرى يقيم علاقة بين مجموعة من الحجج تخدم كلها نفس النتيجة وهي نفي العلم بيوم البعث، وتتفاوت هذه الحجج بحيث تتدرج الآية من أدنى حجة (وما يشعرون أيان يبعثون) إلى أقوى حجة (بل هم منها عمون) ونلمس هذا التدرج أو الارتقاء في درجات السلم الحجاجي بوضوح عند الزمخشري الذي يفسر الإضرابات الواردة في هذه الآية بقوله: «فإن قلت: هذه الإضرابات الثلاث ما معناها؟ قلت: ما هي إلا تنزيل لأحوالهم: وصفهم أولا بأنهم لا يشعرون بوقت البعث، ثم بأنهم لا يعلمون أن القيامة كائنة، ثم بأنهم يخبطون في شك ومرية فلا يزيلونه والإزالة مستطاعة (...) ثم بما هو أسوأ حالا وهو العمى»[1].

ب. الحالة الثانية:

أن يقع بعده مفرد فيكون حرف عطف، فإن كان مسبوقا بإيجاب مثل «قام زيد بل عمرو» فإنه يوجه القول لما بعده ويثبت الحكم له ويجعل ما قبله في حكم المسكوت عنه، أما إذا

1. محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف، الجزء الثالث، ص367.

كان مسبوقا بنفي مثل: «ما قام عمرو بل زيد» أو نهي مثل: «لا تضرب عمرو بل زيد» فإنه يقرر حكم الأول ويجعل ضده لما بعده.

وما يهمنا هنا هو الاستعمال الأول الذي تربط فيه «بل» بين حجتين متنافرتين تخدم كل واحدة منهما نتيجة مضادة للأخرى لأنه يحضر بقوة في خطاب الجابري، بحيث نجده في معظم الأحيان يبطل بعض الأقوال ويثبت أخرى، ومعنى هذا أنه يستحضر أثناء الكتابة مجموعة من المواقف المعترضة فيدحضها ويرد عليها بواسطة هذه الصيغة من الإضراب التي تفيد التعارض بين ما قبلها وما بعدها، وتبطل حكم الأول وتؤكد الثاني وتوجه الخطاب إليه لأنه يتضمن النتيجة التي يقصدها الجابري، فيكون الخطاب بذلك مبنيا على ثنائية الاعتراض والرد وبالتالي على حوار خفي أو مواجهة بين موقف الكاتب والمواقف المعترضة، ونمثل لهذا الأسلوب بالأمثلة التالية:

1. «إن الثقافة العربية لم تكن في يوم من الأيام مستقلة ولا متعالية عن الصراعات السياسية والاجتماعية، بل لقد كانت باستمرار الساحة الرئيسية التي تجري فيها هذه الصراعات»[1]؛
2. «فنحن لا نمارس النقد من أجل النقد، بل من أجل التحرر مما هو ميت أو متخشب في كياننا العقلي وإرثنا الثقافي»[2]؛
3. «إننا أبعد ما نكون عن هذا التصور الذي لا يقوم على أي أساس علمي، بل نحن نجتهد في التزام التصور العلمي في أرقى مراتبه، دون أن نجعل من هذا التصور حتى في قمة تقدمه الحقيقة المطلقة»[3]؛
4. «مشروع ابن وهب لم يكن في نظرنا استجابة إيجابية ل «الهيلينية» ولا استسلاما ل»غاراتها»، بل بالعكس لقد كان مشروعه – كما يبدو لنا – رد فعل ضدها»[4]؛
5. «عندما نستعير مفهوم اللاشعور السياسي من دوبري لا نأخذه بكل حمولته ولا بنفس

1. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، صص6–7.
2. نفسه، ص7–8.
3. نفسه، ص26.
4. حمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص33.

مضمونه، بل نتصرف فيه بالقدر الذي يفرضه موضوعنا الذي يختلف اختلافا غير قليل عن موضوعه»[1]؛

6. «نحن عندما نفعل هذا لا نأخذ بهذه التأكيدات كما فكر فيها أصحابها (...) بل نحن نأخذ بها لأنها تقربنا أكثر إلى تراثنا»[2]؛

7. «وسنعرف من خلال هذا البحث أن الحرب بين الروم والفرس لم تنته بانتصار الإسلام عليهما. بل انتقلت إلى الساحة الثقافية العربية لتمارس على مستوى الأدب والأخلاق، على مستوى القيم»[3].

يظهر من خلال هذه الأمثلة أنها جاءت كلها على الصيغة التالية: النفي + الإضراب بحيث نلاحظ أن جميع الجمل الواردة قبل الرابط «بل» منفية بأداة من أدوات النفي المعروفة (لا، لم، ليس) وتفيد هذه الصيغة تقوية الإضراب، بحيث ينفي المتكلم حكما أو موقفا يتضمنه القول الوارد قبل الإضراب ويأتي بعده بما يوافقه ويسنده، وبهذا يظهر، مبدئيا، أن «بل» تجمع بين قولين متوافقين يخدمان نتيجة واحدة يسهم أولهما في تقوية حكم الثاني والنهوض بقدرته على الإقناع والتوجيه، ولكن النظر إلى البينة العميقة للقول الأول يكشف العكس؛ أي أنه يجمع بين قولين متعارضين، ذلك أن الأصل في النفي الإثبات وليس النفي إلا إكذابا له حسب ابن يعيش، يقول هذا الأخير: «اعلم أن النفي إنما يكون على حسب الإيجاب، لأنه إكذاب له، فينبغي أن يكون على وفق لفظه لا فرق بينهما، إلا أن أحدهما نفي والآخر إيجاب»[4]، وهذا يعني أن المتكلم عندما يوظف النفي فإنه يكذب قولا سابقا فقوله مثلا: ما خرج زيد يكذب فيه قولا يتوافق لفظا مع ما ذكر ويتعلق الأمر بجملة: خرج زيد، وعليه فإن القول الأول الوارد قبل الإضراب وإن كان يتوافق لفظا مع الثاني بسبب عامل النفي فإنه يتضمن موقفا معارضا يروم المتكلم بهذه الصيغة دحضه والرد عليه، ويظهر البعد السجالي للنفي بجلاء عند المبرد الذي يرى أن «النفي يكون على جهة ما كان موجبا (...) ألا ترى أن القائل إذا قال: زيد في الدار فأردت أن تنفي ما قال أنك تقول: ما زيد في الدار فترد كلامه ثم تنفيه»[5].

1. محمد عابد الجابري، العقل السياسي العربي، ص13.
2. نفسه، ص46.
3. محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي، ص25.
4. أبو البقاء ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، الجزء الخامس، ص31.
5. أبو العباس المبرد، المقتضب، الجزء الأول، صص146-147.

نستخلص من هذا الكلام أن الوظيفة الأساسية التي يقوم بها النفي هي الرد على أقوال المخاطب، ويؤول شكري المبخوت كلام المبرد في هذا المنحى؛ إذ يرى أن كلام المبرد يستلزم مجموعة من الأمور نذكر منها:

- النفي هو رد على كلام سابق بالدحض والرفض؛
- النفي يعيد الكلام السابق؛
- يمكن استخلاص الجملة الأصلية من جملة النفي؛
- ليس من الضروري أن يكون المخاطب الذي يرد المتكلم كلامه معلوما محددا[1].

وبناء على هذا يمكن تفسير النفي الوارد قبل الإضراب في الأمثلة المذكورة بكون الجابري يرفض مجموعة من المواقف والآراء ويدحضها، وهي مواقف وآراء يمكن أن تكون صادرة عن مخاطب حقيقي أو عن المتكلم نفسه على سبيل محاورة الذات أثناء الكتابة، فإذا عدنا إلى المثال (1) ووقفنا على الجزء الأول منه فقط:

«إن الثقافة لم تكن في يوم من الأيام مستقلة ولا متعالية عن الصراعات السياسية والاجتماعية»

فإننا سنجد بأن الجابري يرفض الموقف الذي يتضمنه هذا القول ويدحضه، ويمكن وصياغته على النحو الآتي: «إن الثقافة العربية مستقلة ومتعالية عن الصراعات السياسية والاجتماعية».

ويتعارض هذا الموقف مع ما يذهب إليه الجابري من كون الثقافة مرتبطة أشد ما يكون الارتباط بالأيديولوجيا، ولهذا يحرص الجابري منذ بداية الكتاب على دحض هذا الاعتراض؛ إذ توقع أن من بين الاعتراضات التي يمكن أن تطرح هو أن الجابري يخلط بين الأيديولوجي والابستمولوجي في قراءته لتاريخ الثقافة العربية الإسلامية... ولا يكتفي بنفي هذا الاعتراض بل يتجاوز ذلك إلى الرد عليه وهنا تظهر القوة الحجاجية لأسلوب الإضراب المتحقق بواسطة الرابط «بل»؛ فهو يتيح له إبطال الموقف المعترض والرد عليه من جهة، وتوجيه الخطاب إلى الرد ودفع المتقبل إلى التسليم به من جهة ثانية، وقد جاء رده على الشكل التالي:

1. شكري المبخوت، إنشاء النفي وشروطه النحوية والدلالية، ص67.

«بل لقد كانت [الثقافة العربية] باستمرار الساحة الرئيسية التي تجري فيها هذه الصراعات».

وهكذا يتضافر النفي والإضراب لتوجيه الخطاب وحمل المتلقي على التسليم بموقف الجابري، بحيث ينهض النفي بمهمة الدحض والتكذيب بتحويل محتوى القضية من الإيجاب إلى السلب بإضافة حرف النفي على القول الذي صيغ بشكل إثباتي وبالتالي تغيير النتيجة، ويساهم الإضراب في تعزيز الدحض؛ إذ يبطل القول الأول ويوجه الخطاب إلى القول الثاني، كما تظهر قيمته الحجاجية في كونه يستبعد القول الأول أو يجعله في حكم المسكوت عنه، فيجد القارئ نفسه أمام موقف واحد لا موقفين وهو موقف الكاتب، ويفقد الكلام هذه القدرة على قصر التوجيه على موقف بعينه إذا ما حذفنا أسلوب الإضراب، فإذا عدنا إلى المثال الأول وأزلنا الرابط «بل» وأبقينا على النفي سيصبح الكلام على الشكل التالي:

«إن الثقافة لم تكن في يوم من الأيام مستقلة ولا متعالية عن الصراعات السياسية والأيديولوجية، لقد كانت باستمرار الساحة الرئيسية التي تجري فيها هذه الصراعات»

وسنلاحظ أن التركيب يضعف من الناحية الحجاجية؛ فصحيح أن النفي يدحض ويوجه القارئ إلى نتيجة معينة، ولكنه يقف عند حدود التكذيب كما قال ابن يعيش ويبقى القول الأول الذي يحمل موقفا معارضا حاضرا إلى جانب الموقف الثاني، بخلاف الوضع الأول الذي يعزز فيه الإضراب وظيفة النفي[1] بإضافة معنى الإبطال، كما أنه يستبعد الاعتراض بعد تكذيبه ويوجه الخطاب إلى الرد ويدفع القارئ إلى التسليم به، ولضمان ذلك يأتي الجابري بمجموعة من الحجج؛ إذ نجده في الغالب يستدل على ردوده؛ ففي إطار المثال الأول دائما نلاحظ أن الجابري يدعم موقفه بمجموعة من الحجج هي كالتالي:

- **الحجة (1)**: مجموعة من الحركات والتيارات السياسية والدينية التي تهدف إلى السيطرة السياسية سعت إلى تحقيق الهيمنة الثقافية كخطوة أولية لتحقيق طموحها؛
- **الحجة (2)**: الأخذ بعين الاعتبار العلاقة الوطيدة بين المستويين الأيديولوجي

1. كل قول منفي يتضمن عملين قوليين: أولهما إثبات صادر عن المخاطب المفترض أو القائل الأول والثاني دحض صادر عن الباحث أو القائل الثاني، والإضراب هنا يدعم العمل القولي الثاني.

والابستمولوجي في الثقافة العربية سيمكننا من الوقوف على الصورة الكاملة للثقافة العربية؛

- **الحجة (3)**: إن الفصل بين السياسة والثقافة في قراءة التراث العربي سيجعل التأريخ مجرد عرض تجزيئي[1].

وكلما تعددت الحجج وتنوعت كان الحجاج ناجعا، وقد نبه بلانشي إلى هذه السمة المميزة للحجاج في معرض تمييزه بين الحجاج والبرهنة؛ بحيث يرى أن هذه الأخيرة مغلقة تكتفي بنفسها ولا تقبل الإضافة، بخلاف الحجاج فهو منفتح ونجاعته رهينة بوفرة الحجج وتضافرها[2]، ولهذا فإن برهنة واحدة يمكنها أن تثبت فرضية معينة أو تدحضها في حين أن الحجة الواحدة لا تملك القوة الكافية لتحقق اتفاقا[3]، ومن ثم فالمتكلم يحتاج إلى مجموعة من الحجج كي يدعم أطروحته أو موقفه، ومهما تعددت هذه الحجج وتنوعت فإن حجاجه يظل مفتوحا وقابلا للتدعيم، ولذلك رأينا الجابري لا يكتفي بنفي الاعتراض وإثبات رأيه فقط، وإنما يدعم هذا الرأي بجملة من الحجج.

وهكذا يضمن الجابري اقتناع القارئ بموقفه الشخصي؛ إذ تتضافر المؤشرات اللغوية والحجج لتحقيق هذا الغرض بدءا بالنفي وهو عمل لغوي يروم تكذيب الموقف المعترض ودحضه، ومرورا بالإضراب وهو عمل لغوي أيضا يروم إبطال ما قبله، كخطوة أولية، ثم توجيه الخطاب إلى ما يأتي بعده وتأكيده وجعله بؤرة الكلام، ذلك أن الوظيفة الأساسية للإضراب في هذا المستوى الذي يجمع فيه الرابط «بل» بين موقفين متعارضين هي التبئير، بحيث يجعل الموقف الثاني بارزا بقوة في الخطاب لأجل شد انتباه القارئ إليه ودفعه إلى التسليم بصحته، ووصولا إلى الحجج التي تساهم في تقوية وظيفة البؤرة وتعزيز موقف الجابري بشكل يجعل القارئ أمام موقف واحد، وبعبارة أخرى أمام صوت واحد يهيمن على الأصوات الأخرى التي يستحضرها الجابري أثناء الكتابة، فكما أنه يستحضر الأسئلة التي يمكن أن يطرحها قارئه ويجيب عنها في إطار تحديده لحاجيات عملية التواصل؛ أي ما ينبغي أن يكون القارئ على علم به، فإنه يستحضر أيضا أو يتوقع الاعتراضات التي يمكن أن تصدر عنه فيقوم بالرد عليها بالنفي والإضراب والاحتجاج، فيكون خطابه إذ ذاك مبنيا

1. انظر محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص7.

2. Robert Blanché, Le raisonnement, p. 223.

3. Pierre Oléron, L’argumentation, p. 109.

على ثنائية الاعتراض والرد، ولتوضيح ذلك نعيد صياغة المثال الأول على الشكل التالي: «قد يقول معترض: «إن الثقافة العربية مستقلة عن الصراعات السياسية والاجتماعية ومتعالية عنها»، والجواب على هذا الاعتراض هو: «أن الثقافة كانت باستمرار الساحة الرئيسية التي تجري فيها هذه الصراعات» وما يقال عن هذا المثال ينطبق على باقي الأمثلة، ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي:

جدول رقم (2):

المثال	الاعتراضات	ردود الجابري عليها
2	إن الجابري يمارس النقد من أجل النقد في هذا المشروع	«بل نمارس النقد من أجل التحرر مما هو ميت أو متخشب في كياننا العقلي وإرثنا الثقافي»
3	إن التصور الذي يعتمده الجابري في دراسة العقل العربي لا يقوم على أي أساس علمي	«بل نحن نجتهد في التزام التصور العلمي في أرقى مراتبه دون أن نجعل منه الحقيقة المطلقة»
4	إن مشروع ابن وهب مظهر من مظاهر التأثر بالغارة الهيلينية والاستسلام لها	«بل بالعكس لقد كان مشروعه رد فعل ضدها ومحاولة لتشييد بديل عنها يرقى إلى مستواها...»
5	إن الجابري يوظف مفهوم اللاشعور السياسي الذي استعاره بكل حمولته	«بل نتصرف فيه بالقدر الذي يفرض علينا موضوع البحث»
6	إن الجابري يأخذ بنتائج الاجتهادات الغربية كما فكر فيها أصحابها...	«بل نحن نأخذ بها لأنها تقربنا أكثر إلى تراثنا العربي»
7	إن الحرب بين الفرس والروم انتهت عندما انتصر الإسلام عليهما معا	«بل لا زالت مستمرة بحيث انتقلت إلى الساحة الثقافية العربية لتمارس على مستوى القيم»

2.2. الإضراب بواسطة «كلا»:

من بين الحروف التي تساهم في بناء الحوار عند الجابري نجد الحرف «كلا» الذي يفيد مجموعة من المعاني منها الردع والنفي، فإذا عدنا إلى كتاب معاني الحروف للرماني فإننا

سنجده يثبت له معنيين[1]؛ أولهما الردع والنفي ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**لِّيَكُونُوا لَهُمْ عِزًّا. كَلَّا**﴾ [مريم: 81–82]، وقوله أيضا: ﴿**قَالَ أَصْحَابُ مُوسَىٰ إِنَّا لَمُدْرَكُونَ. قَالَ كَلَّا**﴾ [الشعراء: 61–62]، وثانيهما أنه يأتي بمعنى حقا، ومن أمثلته في القرآن قوله تعالى: ﴿**كَلَّا إِنَّ الْإِنسَانَ لَيَطْغَىٰ**﴾ [العلق: 6]. ويهمنا هنا المعنى الأول أي الردع والنفي، ويتقاطع هذا المعنى بشكل كبير مع الإضراب؛ إذ ينطوي هو الآخر على دلالات الكف والإعراض والإبطال وبالتالي فهو وسيلة أخرى من وسائل الإضراب التي تضطلع بوظيفة الرد على المواقف المعترضة، بحيث يوظفها الجابري لدحض بعض المواقف وإثبات أخرى، غير أن ما يميز الإضراب بواسطة «كلا» عن الإضراب بواسطة «بل» هو القوة الحجاجية ل «كلا» وتتمثل، أولا، في كونها تفيد تقوية النفي وما يرتبط به من معاني الدحض والإبطال يقول ابن هشام في حديثه عن «كلا نقلا عن ثعلب هي «مركبة عند ثعلب من كاف التشبيه ولا النافية: وإنما شددت لامها لتقوية المعنى»[2] والمعنى المقصود هنا هو النفي، كما تظهر قوتها الحجاجية في أنها تحمل معنى الإبطال في ذاتها ولذلك يجوز الوقف عليها يقول ابن فارس: «اعلم أنك إذا أردت رد الكلام بكلا جاز لك الوقف عليها لأن المعنى قد تم عند الرد»[3] بخلاف «بل» التي يتحدد معناها بما يأتي بعدها ولا يجوز الوقف عليها، وعليه فالإضراب بواسطة «كلا» أقوى حجاجيا من الإضراب بواسطة «بل».

ويذهب ابن فارس إلى أن «كلا» توظف في الكلام على أربعة أوجه[4] نوردها فيما يلي:

- **الوجه الأول:**

توظف لأجل الرد بحيث يكون الغرض منها رد الكلام الوارد قبلها ونفيه، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**وَقَالَ لَأُوتَيَنَّ مَالًا وَوَلَدًا، أَطَّلَعَ الْغَيْبَ أَمِ اتَّخَذَ عِندَ الرَّحْمَٰنِ عَهْدًا. كَلَّا**﴾ [مريم: 80–81]؛ فـ «كلا» في هذه الآية تنفي ما قبلها من الاطلاع على الغيب واتخاذ العهد، ومن أمثلتها في الشعر العربي قول الشاعر:

فقالوا قد بكيت فقلت كلا وهل يبكي من الطرب الجليد

1. أبو الحسن علي الرماني، معاني الحروف، ص174.
2. جمال الدين ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1، ص205.
3. عبد العزيز الميمني، بحوث وتحقيقات، الجزء الثاني، صص12–13.
4. نفسه، صص10–17.

فالشاعر استعمل «كلا» لنفي فعل البكاء الذي أسند إليه، ويرى ابن فارس أنها تستعمل لإبطال ما قبها وإثبات ما بعدها ويمثل لذلك بقوله تعالى: ﴿**وَاتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ آلِهَةً لِّيَكُونُوا لَهُمْ عِزًّا. كَلَّا ۚ سَيَكْفُرُونَ بِعِبَادَتِهِمْ وَيَكُونُونَ عَلَيْهِمْ ضِدًّا**﴾ [مريم، 81–82]؛ فـ «كلا» تكذب زعمهم اتخاذ آلهة ستنصرهم وتحميهم من العذاب وكأن المتكلم يقول لهم: كلا ليس الأمر كما تعتقدون، كما أنها تثبت خبرا بعدها مفاده أن المعبودين سيتبرؤون من هذه العبادة يوم القيامة وسيكونون ضدهم كما تقول الآية.

- **الوجه الثاني:**

توظف إثباتا لما بعدها، بحيث يكون الغرض من استعمالها هو تأكيد القول الوارد بعدها وقد يكون هذا القول مسبوقا بحرف التأكيد «إن» فتكون «كلا» في هذه الحالة زيادة في التأكيد وتقوية له، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**كَلَّا إِنَّهَا تَذْكِرَةٌ**﴾ [عبس، 11]، ومثال ذلك أيضا: ﴿**كَلَّا إِنَّ الْإِنسَانَ لَيَطْغَىٰ**﴾ [العلق: 6].

- **الوجه الثالث:**

توظف لأجل الردع وهو الأصل ف «كلا» حرف ردع وزجر، ويحضر هذا الاستعمال بقوة في النص القرآني ومن أمثلته قوله تعالى: ﴿**أَلْهَاكُمُ التَّكَاثُرُ حَتَّىٰ زُرْتُمُ الْمَقَابِرَ. كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ**﴾ [التكاثر: 1–3]؛ فالمتكلم في هذه الآية يردعهم عن الانشغال بالتكاثر والافتخار به والاهتمام بأمور الدنيا على حساب الدين، يقول الزمخشري في تفسير هذه الآية: «كلا ردع وتنبيه على أنه لا ينبغي للناظر نفسه أن تكون الدنيا جميع همه ولا يهتم بدينه (سوف تعلمون) إنذار ليخافوا فينتبهوا عن غفلتهم. والتكرير: تأكيد للردع والإنذار عليهم»[1].

- **الوجه الرابع:**

توظف لصلة الأيمان ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**كَلَّا وَالْقَمَرِ، وَاللَّيْلِ إِذْ أَدْبَرَ**﴾ [المدثر: 32–33]؛ فهي صلة اليمين وتأكيد لها، وهناك من يرى أنها توظف بوصفها حرف جواب بمنزلة نعم وإي وحملوا عليه: «كلا والقمر» فقالوا إن معناها: إي والقمر[2].

ويبدو أن الوجه الذي وظفت به «كلا» في خطاب الجابري هو الوجه الأول الذي تكون

1. الزمخشري، الكشاف، الجزء الرابع، ص785.
2. عباس الترجمان، معاني حروف المعاني عند ابن هشام والرماني، ص174.

فيه ردا لما قبلها وإثباتا لما بعدها، بحيث يستعملها الجابري للرد على بعض المواقف ولدفع بعض الأفكار الخاطئة، في نظره، والتي شاعت بين جمهور الباحثين والمثقفين، كما يستعملها أيضا لتأكيد مواقفه ودفع القارئ إلى الاقتناع بها، وهكذا تساهم «كلا» هي الأخرى في بناء الحوار، ونمثل لهذا الاستعمال بما يلي:

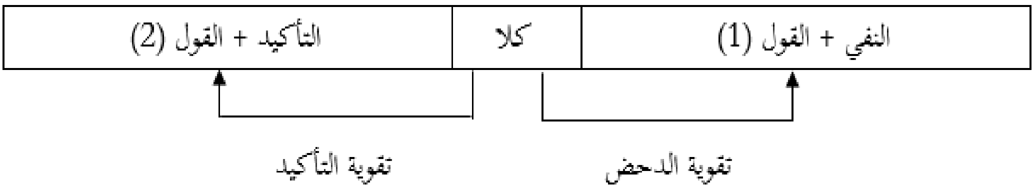
1. «إن هدفنا ليس المقارنة في ذاتها ولا تكريس نوع من الفروض أو النتائج. كلا، إن ما نهدف إليه أساسا هو التعرف على العقل العربي من خلال القيام برحلة في أروقة الثقافة التي أنتجته وساهم هو في إنتاجها...»[1]؛
2. «ونحن عندما نطرح المسألة هذا النوع من الطرح لا نهدف قط إلى وضع تراثنا العربي الإسلامي موضع شك. كلا. لقد حددنا موقفنا من الشك في التراث أو في قسم منه في الفقرة السابقة»[2]؛
3. «النظام العرفاني – سواء في مجال التصوف أو في مجال الفلسفة الإشراقية أو على صعيد الأيديولوجيا الإسماعيلية- لم يكن رد فعل ضد تزمت الفقهاء (...) كلا: لقد ظهر العقل المستقيل قبل أن تتطور تشريعات الفقهاء...»[3]؛
4. «لقد جرت العادة على اعتبار هذا الكتاب [يقصد كتاب سيبويه] كتابا في النحو، وهذا صحيح، ولكن لا النحو كما نفهمه نحن اليوم (...) كلا. إن النحو العربي كما نقرأه في مرجعه الأول الكتاب ليس مجرد قواعد (...) بل هو أكثر من ذلك قوانين للفكر داخل هذه اللغة»[4]؛
5. «ومن هنا تبين خطأ القول بأن البيان العربي قد تحول مع عبد القاهر من الأدب إلى الفلسفة تحت تأثير الغارة الهيلينية (...). كلا، إن نظرية النظم كما قررها عبد القاهر الجرجاني قد فكر فيها داخل الحقل المعرفي البياني موظفا معطيات هذا الحقل، مستجيبا لاهتماماته، معبرا عن مراحل نموه، نمو الوعي بالذات»[5]؛

1. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص29.
2. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص64.
3. نفسه، ص217.
4. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص44.
5. نفسه، ص81.

6. «إن هذا لا يعني أن هناك انفصالا تاما بين العقل السياسي والنظام المعرفي، كلا. إن العقل السياسي هو قبل كل شيء عقل فهو إذن يرتبط ضرورة بنظام معرفي»[1]؛

7. «كانت المرحلة المكية مرحلة الدعوة والصبر، أما المرحلة المدنية فستكون مرحلة تأسيس الدولة والحرب، إن هذا لا يعني أن الدعوة السلمية قد انتهت، كلا. إن النهج التبشيري السلمي سيبقى قائما دائما ولكنه لن يكون هو النهج الوحيد»[2].

إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها هو أن توظيف الجابري لـ«كلا» لا يختلف عن توظيفه لـ «بل» بحيث ترد هي الأخرى، في الغالب، مسبوقة بالنفي وبالتالي فهي تفيد تقويته والزيادة في معناه، والنفي، كما ذكرنا سابقا، هو عمل قولي يهدف إلى الرد على مجموعة من المواقف بتحويلها من حالة الإيجاب إلى حالة السلب بواسطة عامل النفي، وقد بين ديكرو هذا البعد الجدالي للنفي؛ إذ ميز بين ثلاثة أصناف من النفي وهي: النفي الميتالغوي، والنفي الجدالي، والنفي الوصفي[3]، ويبدو أن الصنف الذي يحضر في خطاب الجابري هو النفي الجدالي ويراد به «النفي الذي يعارض به المتكلم رأيا معاكسا لرأيه صاغه المخاطب صياغة إثباتية. ولكن قد لا يكون المخاطب المثبت موجودا فعلا وإنما يبرز المتكلم النافي صوته في ضرب من المسرحة للقول»[4].



والملاحظ أيضا أن القول الوارد بعد «كلا» عادة ما يكون مسبوقا بحرف التأكيد «إن» وتفيد «كلا» في هذه الحالة الزيادة في التأكيد والإثبات، وهذا يعني أنها تؤدي وظيفة مزدوجة تتمثل في تقوية دحض القول الأول وتقوية إثبات القول الثاني، ويمكن توضيح ذلك من خلال الشكل التالي:

1. نفسه، ص16.
2.محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص91.
3. شكري المبخوت، إنشاء النفي وشروطه النحوية والدلالية، صص244-245.
4. نفسه، ص244.

ويمثل القول الأول الموقف المخالف الذي يسعى الجابري إلى إبطاله وهو موقف يمكن أن يكون صادرا عن مخاطب حقيقي أو مفترض، بينما يمثل القول الثاني موقف الباحث الذي يسعى إلى إثباته والاستدلال على صحته لأجل إقناع القارئ به، ويمكن أن نميز في هذه الأقوال التي يرد عليها الجابري بين نوعين؛ أولهما عبارة عن اعتراضات مفترضة أو متوقعة كما هو الحال في الأمثلة: 1، 2، 6، 7 وهي اعتراضات ناتجة عن تأويل كلام الباحث أو فهمه فهما غير سليم، بحيث يفترض الجابري أثناء تعبيره عن فكرة ما أن القارئ يمكن أن يفهم ما يقوله على نحو مخالف للمقصود فينسب إليه أشياء لم يقلها ويؤاخذه عليها، ولهذا فالجابري يستبق هذه الاستجابة بدفع الفهم غير السليم للفكرة وتأكيد ما يقصده؛ ففي المثال الأول يفترض بعد أن عرض لتطور مفهوم العقل في الثقافة الأوروبية وبين ثوابته الأساسية ثم انتقل إلى تحديد ما يميز العقل العربي والوقوف على أوجه الاختلاف بينهما، يفترض أن القارئ سيفهم أن هدف الجابري هو المقارنة بين البنية الميتافيزيقية للعقل الأوروبي والبنية الميتافيزيقية للعقل العربي بوضع النتائج ثم البرهنة عليها، ويتوقع أنه سيعترض عليه بعد صدور الكتاب بالقول: «إن هدف الجابري في هذا الكتاب هو المقارنة في ذاتها كما أنه يكرس مجموعة من الفروض ثم يبرهن عليها» فيقوم الجابري رادا ومحتجا، أولا، بتكذيب هذا القول وإبطاله بواسطة مجموعة من الأساليب اللغوية: التأكيد بـ «إن» والنفي بـ «ليس» و«لا» والإضراب بـ «كلا» بحيث يقول: «إن هدفنا ليس المقارنة في ذاتها ولا تكريس نوع من الفروض أو النتائج. كلا»[1]، وثانيا بتأكيد موقفه وتوضيحه معتمدا على الإضراب مرة ثانية ولكنه يفيد هذه المرة التأكيد، بل والزيادة فيه لأن القول الوارد بعده مثبت ب «إن»، كما أنه يوجه الخطاب إلى هذا القول ويجعله بارزا، كما سبقت الإشارة، ذلك أن الوظيفة الأساسية للإضراب إلى جانب الإبطال هي التبئير، فنجده يقول: «كلا. إن ما نهدف إليه أساسا هو التعرف على العقل العربي من خلال القيام برحلة في أروقة الثقافة التي أنتجته...».

وإذا انتقلنا إلى المثال الثاني فسنجد بأن الجابري يفترض بعد حديثه عن المبدأ الإبستمولوجي الذي يؤسس منهجية العلماء العرب في تدوين العلم وتبويبه[2] أن القارئ قد يفهم من كلامه أنه يشك في التراث، وبالتالي فقد يعترض عليه بدعوى وضع التراث العربي

1. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص29.
2. نفسه، صص64-65.

الإسلامي موضع شك وقد يتجاوز ذلك إلى اتهامه بالتجرؤ على التراث، بل والخروج عن الدين مثلما حصل لطه حسين بسبب كتابه «في الشعر الجاهلي»، ودفعا لهذا يحرص الجابري على دحض هذا الموقف بالقول: «لا نهدف قط إلى وضع تراثنا العربي الإسلامي موضع شك» ويرد عليه قائلا: «كلا، لقد حددنا موقفنا من الشك في التراث أو في قسم منه في الفقرة السابقة» ويوضح موقفه بالقول: «إن ما نريد إبرازه هو تلك الشروط التي لم تكن جزءا من العلم أي من المرويات بل كانت من عمل الرأي أي العقل، عمله الأول. وإذن فهذه الشروط -شروط الصحة المعتبرة في عصر التدوين في الحديث والفقه واللغة والنحو...- تشكل أولى تجليات العقل العربي»[1].

وهكذا يكون الجابري قد رد على هذا الاعتراض وتجنب ما يمكن أن يثيره من مؤاخذات واتهامات، وبين في الآن نفسه الغرض من الحديث عن ضوابط وشروط عملية تدوين التراث العربي باعتبارها من تجليات الموضوع الذي سيدرسه في هذا المشروع ويتعلق الأمر بالعقل العربي. ويمضي الجابري على هذا النحو في الرد على هذه المواقف؛ فهو ينظر إلى عمله من زاوية القارئ ويتوقع ما يمكن أن يبديه هذا الأخير من انتقادات واعتراضات فيرد عليها.

أما النوع الثاني من الأقوال التي يرد عليها الجابري فهو عبارة عن أفكار خاطئة منتشرة بين الباحثين والمثقفين كما هو الشأن في المثالين: 4 و5 حيث يرد الجابري على مواقف تتبنى أفكارا غير سليمة في نظره، ففي المثال الرابع يدحض الجابري موقفا يرى أن كتاب سيبويه هو مجرد كتاب في النحو يضم القواعد الأساسية للحديث باللغة العربية وكتابتها بشكل سليم، ويرى خلافا لهذا أن النحو عند سيبويه أوسع من ذلك بكثير؛ إذ لا يقتصر على قواعد النطق والكتابة فحسب، بل إنه يعكس بنية الفكر وقوانينه داخل اللغة العربية وبعبارة النحاة هو منطق العربية، ولا يشير الجابري في هذا المثال إلى من يحاوره بخلاف المثال الخامس، حيث يحيل في الهامش على صاحب الموقف الذي يرد عليه بشأن قضية البيان العربي عند عبد القاهر الجرجاني والغارة الهيلينية، ويتعلق الأمر بطه حسين الذي يرى أن البيان العربي مع الإمام عبد القاهر الجرجاني تأثر بالمنطق اليوناني، ويمكن توضيح هذا الموقف ورد الجابري عليه في الجدول الآتي:

---

1. نفسه، صص64-65.

جدول رقم (3):

موقف طه حسين	رد الجابري عليه
يذهب طه حسين إلى أن عبد القاهر الجرجاني تأثر بالمنطق اليوناني؛ إذ ليست نظرية النظم سوى تجل من تجليات هذا التأثر، ويؤكد في التقديم الذي وضعه لكتاب «نقد النثر» أن عبد القاهر الجرجاني كان فيلسوفا يشرح أرسطو ويعلق على أقواله، ويرى أن عمل الجرجاني في كتاب «دلائل الإعجاز» يقوم على التأليف بين النحو العربي واجتهادات أرسطو في الجملة والأسلوب...[1]	«كلا، إن نظرية النظم كما قررها عبد القاهر الجرجاني قد فكر فيها داخل الحقل المعرفي البياني، موظفا معطيات هذا الحقل (...) أما المنطق اليوناني فلم يكن له أثر في هذه النظرية. بل لقد جاءت تتويجا لتيار فكري نشأ وتطور وأخذ يتبلور ويتميز من خلال طرح نفسه كـ «أنا» عربي إسلامي بديل عن «الآخر» اليوناني الدخيل»[2]

ويرجع الجابري هذا الموقف الخاطئ الذي يقول به طه حسين ومن سار على دربه إلى الاعتقاد الذي كرسه بعض الباحثين المستشرقين، وهو اعتقاد يرى بأن الأبحاث البيانية العربية قد تأثرت بالمنطق اليوناني، والحال أن هذا المنطق لم يبدأ استعماله في الثقافة البيانية العربية، حسب الجابري، إلا مع الغزالي في أواخر القرن الخامس الهجري أي بعد وفاة الجرجاني.

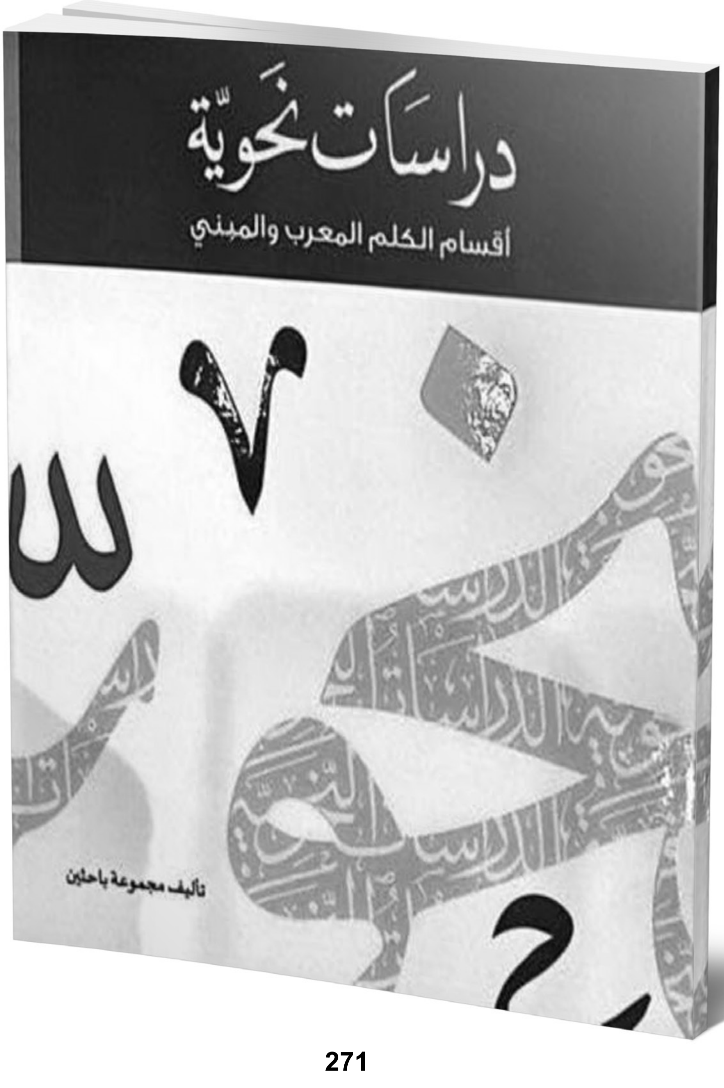
وبهذا يكون الجابري قد رد على هذا الموقف وبين خطأه معتمدا على أسلوب الإضراب بـ«كلا» وعلى معطيات تاريخية وأخرى بنيوية تكشف الأصول العربية لنظرية النظم.

وكيفما كان الأمر، فإن ما يهمنا التأكيد عليه هنا هو دور الروابط الحجاجية في بناء هذا الحوار؛ فهي تكشف عن التعارض القائم بين مجموعة من المواقف داخل الخطاب، وهي مواقف يستحضرها الجابري خلال الكتابة ويحاورها إما بالإثبات وإما بالدحض والإبطال، معتمدا في ذلك على أسلوب الإضراب بواسطة «بل» و«كلا» وهي حروف تمكنه من الدخول في حوار مع أصحاب هذه المواقف والرد عليها.

1. انظر قدامة بن جعفر، نقد النثر، صص16–29.
2. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ص81.

خاتمة:

لقد حاولنا في هذا المقال إثارة الانتباه إلى جانب لم يلتفت إليه المهتمون بالخطاب الفلسفي عامة وبخطاب الجابري على وجه الخصوص، ويتعلق الأمر بالآليات اللغوية التي يعتمدها الفيلسوف أو المفكر لبناء خطابه وتبليغ مضامينه إلى القارئ وإقناعه بها؛ إذ عادة ما ينصرف دارسوا هذا الخطاب إلى القضايا والأفكار والمفاهيم ولا ينظرون في الأساليب التي قدمت بها، ونرى أن الاهتمام بهذا الجانب من شأنه أن يفتح آفاقا جديدة للبحث ليس في خطاب الجابري فحسب، وإنما في خطابات سائر المفكرين والفلاسفة، سيما وأن تقدم البحوث في مجال البلاغة وتحليل الخطاب قد أفرز عتادا نظريا مهما ينبغي استثماره في هذا المجال.



المصادر والمراجع:

1. العربية والمترجمة:

- أبو البقاء ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ.
- تيزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1996م.
- جمال الدين ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، حققه وشرح شواهده: مازن المبارك وآخرون، دار الفكر، دمشق، ط 1، 1946م.
- أبو الحسن علي الرماني، معاني الحروف، تحقيق: عرفان بن سليم العشا حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، بيروت، بدون تاريخ، ط1.
- الحسن بن قاسم المرادي، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1992م.
- شكري المبخوت، إنشاء النفي وشروطه النحوية والدلالية، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 1، 2006م.
- طه عبد الرحمان:
  - في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 5، 2014م.
  - اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 4، 2016م.
- أبو العباس المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ط 1، 1994م.
- عباس الترجمان، معاني حروف المعاني عند ابن هشام والرماني، مؤسسة الأعلمي، طهران، ط 1، 1984م.
- عبد العزيز الميمني، بحوث وتحقيقات، أعدها للنشر: محمد عزيز شمس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1995م.

- قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق: طه حسين وعبد الحميد العبادي، مطبعة الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1933م.

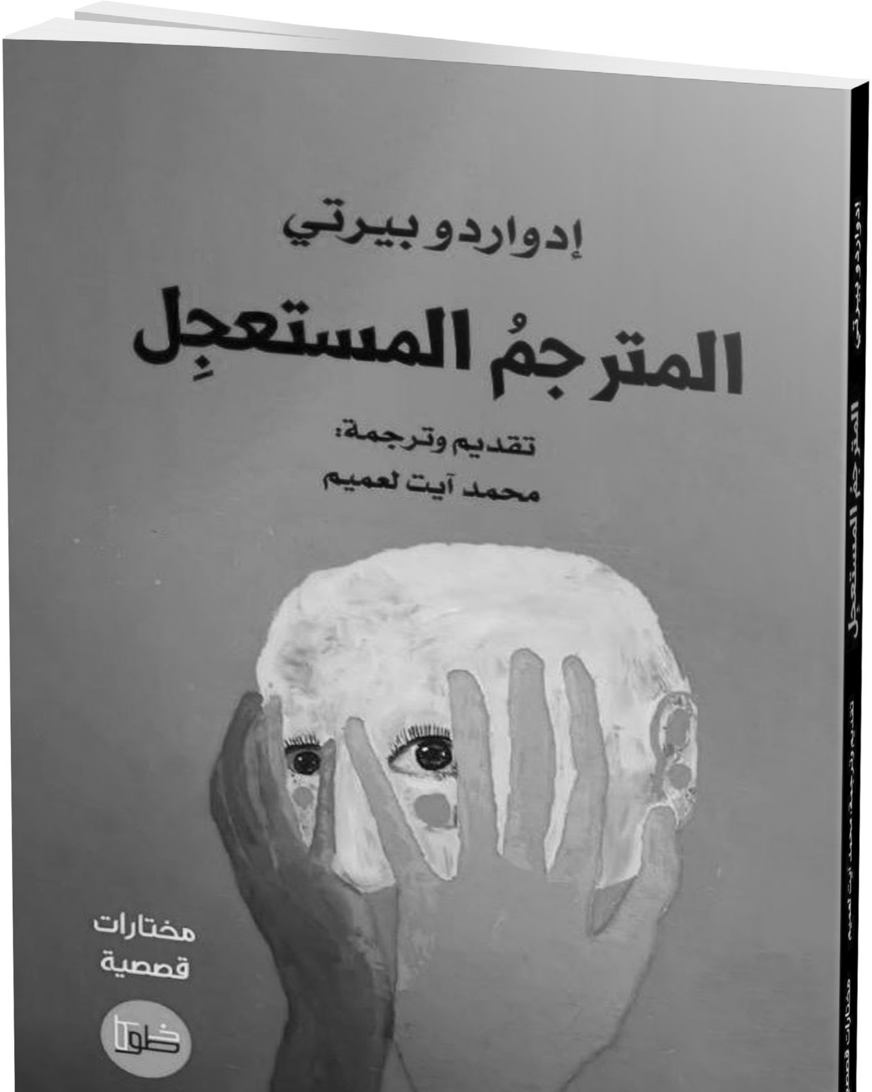
- محمد عابد الجابري:
  - العقل الأخلاقي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 7، 2016م.
  - العقل السياسي العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 10، 2017م.
  - بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط12، 2017م.
  - تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط13، 2017م.
  - المثقفون في الحضارة العربية محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 2، 2000م.

- محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف، تحقيق: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2006م.

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ.

2. الأجنبية:

- Pierre Oléron, L’argumentation, Presses universitaires de France, Paris, 1993
- Robert Blanché, Le raisonnement, Presses universitaires de France, Paris, 1973



إدواردو بيرتي
المترجمُ المستعجِل
تقديم وترجمة:
محمد آيت لعميم
مختارات
قصصية

بلاغة التسمية في الشعر العربي القديم:
دراسة تطبيقية في شعر عروة بن الورد

يونس آيت ابراهيمي[1]

تمهيد نظري:

يسعى هذا البحث إلى محاولة فهم مكون المعجم داخل الخطاب عروة بن الورد الشعري من الزاوية الحجاجية، عبر مدخل اسم العلَم؛ بحيث سيسلط الضوء على تفاوت مسميات الشخص الواحد من جهة قوة الدلالة على المراد، ودورها في التأثير على المخاطَب؛ فكل علَم، سواء أكان اسما أم لقبا أم كنية، له قوته الاستدلالية التأثيرية، وخصوصيته التعبيرية التي تجعله مقدَّما على بقية المسمّيات التي ترادفه وتتقاسم معه الدلالة على الشخص نفسه، بناء على مقتضيات المقام التخاطبي؛ بحيث يكون بعضها أبلغ في التعبير، وفي الاستدلال على المعنى المقصود من بقية المسميات في مقامات تخاطبية معينة. وعليه، فإن هذا البحث يروم الربط بين البلاغة ومبحث المعجم.

والثابت أن مبحث المعجم قد عُرف بشكل كبير في الدراسات اللسانية؛ فهو مستوى أساس من مستويات الدرس اللساني الحديث؛ بحيث يُستخدم مصطلح «المعجم» بمعنيين مختلفين، أولهما أنه «قائمةُ الكلمات التي تستخدمها مجموعة ما، أو هو خاص بنشاط بشري معين أو قطاع علمي أو تقني معين إلى غير ذلك»[2]، وثانيهما أنه «قائمةُ الكلمات التي يستخدمها شاعر أو كاتب، أو هي مستخدمة في مدونة خطاب ما»[3]؛ بمعنى أن الأول صناعة مشتركة بين جماعة لغوية معينة، والثاني يعبر عن تجربة شخصية فريدة لكاتب ما. والواضح أن المعنى الثاني هو المقصود عندنا؛ فهو يستجيب للهدف الذي أقيم من أجله هذا البحث، والمتمثل في الكشف عن حجاجية التسمية في شعر عروة بن الورد.

---

1. جامعة محمد الأول – وجدة/ المغرب.
2. عبد الله صولة، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007، ص63.
3. نفسه، ص63.

إن نظرية الحقول الدلالية هي المرجعية المؤسِّسة لهذا التعريف (أقصد الثاني)، بوصفها نظرية «تُعنى بدراسة مفردات اللغة من خلال تجميعها في حقول أو مجالات دلالية»[1]؛ بحيث تعتمد -في دراستها للمعجم- على خاصية التصنيف بناءً على دلالة الكلمة المعجمية. ولا يمكن أن نقلل من أهمية هذا التصنيف، الذي يسهم في فهم الخطابات، والتلميح إلى مقصديات الكاتب وأهدافه، لكنّ «نقْل دراسة المعجم من مجال الحقل اللساني الذي نشأ في أحضانه إلى مجال الدراسات الأدبية، والشعرية خاصة، تقتضي تجاوز مجرد الوصف والتصنيف؛ بالاعتماد على الدلالة المعجمية الأصلية، وعلى نظرية الحقول الدلالية، إلى دراسة السياق الذي خضع له هذا المعجم داخل النص الشعري»[2]. وتكمن أهمية استحضار المقام أو السياق[3]، لفهم المعجم في الخطاب الأدبي، في المعطيات الخارجية التي يمنحها للمتلقي.. تلك المتعلقة بالظروف المحيطة بالنص، التي تفتح له مسالك تأويلية جديدة، لم يكن ليدركها لو ظل مقتصرا على بنية النص الداخلية. وعليه، فإن الاستعانة بالمقام لدراسة المعجم يُدخلنا في نطاق الدراسة البلاغية للمعجم التي سنتبناها في تحليل الأعلام التي سمى بها عروة بن الورد زوجه في شعره حجاجيا؛ حيث سيقتضي منا الأمر السعي إلى الإجابة عن سؤال محوري مُفاده: لماذا يستعمل الشاعر كنية أم وهب مثلا في موضع شعري محدد دون كنيات أخرى لزوجه؟ وبصياغة أخرى: ما هي الخصائص الدلالية والاستعمالية التي تجعل هذا العلم مناسبا للمقام الذي وردت فيه دون الأعلام أخرى دلاليا وحجاجيا؟

وتفاعلا مع هذا السؤال، نستحضر قولا للجاحظ نبّه فيه إلى العلاقة القائمة بين معجم الكلمات المستعملة في الخطاب والمقام الذي ترد فيه قائلا: «وقد يستخف الناس ألفاظا ويستعملونها وغيرها أحق بذلك منها. ألا ترى أن الله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الجوع إلا في موضع العقاب أو في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر. والناس لا يذكرون

1. عبد الكريم محمد حسن جبل، في علم الدلالة دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضّليات، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997، ص23.

2. عبد الغني حسني، حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2014، ص307.

3. عمل عبد الله الكدالي على إبراز الفرق القائم بين مفهومي المقام والسياق وأوجه الالتقاء بينهما قائلا: «أما إذا ورد بعض هذه المصطلحات دالا على عالم النص الداخلي أو العلاقات القائمة بين أجزائه، فإننا نفضل أن نخصه بمصطلح السياق، ولا نقصد بما يفهم منه أنه مفارق أو مخالف لما يفهم من مصطلح المقام، بل هو جزء منه وأحد عناصره الأساسية المستقل بمستوى مقامي اقترحنا تسميته بالمستوى المقامي النظمي» راجع المقام والتواصل، عبد الله الكدالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2019، ص11.

السغب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة. وكذلك ذكر المطر، لأنك لا تجد القرآن يلفظ به إلا في موضع الانتقام»[1].

إن الجاحظ في هذا النص يسلط الضوء على تفاوت المفردات المعجمية من جهة قوة الدلالة على المراد، فكل كلمة لها قوتها الاستدلالية وخصوصيتها التعبيرية التي تجعلها مقدَّمَة على بقية المفردات التي ترادفها وتتقاسم معها الدلالة نفسها، مما يفيد أن الترادف يكون في المستوى العام، أما في المستوى الخاص الذي يحدده مقام التخاطب فإن المفردات متفاوتة؛ حيث يكون بعضها أقوى في التعبير وفي الاستدلال على المعنى المقصود من بقية المفردات، الأمر ذاته في استعمال الأعلام.

وتحسن الإشارة إلى أن التسمية تدخل، أو على الأقل تتقاطع، في ما سماه محمد طروس بحجة التعريف الموجّه، التي استقاها من كتاب «عناصر البلاغة والحجاج» (Eléments de rhétorique et d'argumentation) للكاتب الفرنسي «جان جاك روبريو« (Jean-Jaques Robrieux)، والتي تقوم على «توجيه المتلقي نحو موقف معين، انطلاقا من مفاهيم، أعيدت صياغتها حسب حاجات المتكلم»[2]. ويضيف طروس: «وفي المعجم السياسي أمثلة بارزة للتوجيه المشحون عاطفيا. وما إفراط اليسار الفرنسي في نهاية الستينات في وصف اليمين بعبارات (بورجوازي) (فاشي) إلا استثمارا لدلالتها السلبية في المتخيّل الفرنسي».[3]

فالملاحظ من هذا التوصيف، الذي قدّمه الباحث طروس للحجة، أن قوة هذه الأخيرة تكمن في مناسبة التسمية للمقام الذي وردت فيه؛ بحيث إن اختيار المسمّييْن (بورجوازي/ فاشي) كان الغرض منه حجاجيا محضا، وهدفه هدم صورة اليمنيين، وتقليص شعبيتهم أمام الجمهور السياسي اعتمادا على الدلالة السلبية التي توافق حولها المجتمع الفرنسي بخصوص التسميتين، وهذا الأمرُ يبرز مدى نجاعة التسمية في بناء الخطاب والتأثير في المخاطبين. وهذا ما سنسعى إلى كشفه في الشق التطبيقي من هذا البحث، لكن ليس في الخطاب السياسي، بل في الخطاب الشعري الجاهلي مع عروة بن الورد.

---

1. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة خانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص20.
2. محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية اللسانية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص28.
3. نفسه، ص28.

بلاغة التسمية في شعر عروة بن الورد:

إن الاختلاف القائم بين عروة بن الورد وزوجه سلمى الكنانية، شكّل موضوعا حجاجيا مهما في شعره؛ حيث كان يسعى جاهدا إلى جعلها في صفِّه مساندة له في أعمال الصعلكة التي يقوم بها، علما أنها كانت رافضة لهذه الأعمال من أساسها، لأسباب أهمها، خوفها على زوجها من جرّاء الأخطار الكبيرة التي يعرض لها نفسه وتخشى من عاقبتها غير المُؤْتَمَنَة، إضافة إلى انعدام الاستقرار الأسري، لأن عروة دائم الغياب عن منزله وأبنائه، لهذا نجده يعمل جاهدا على تبديل تمثلها عن الصعلكة، وذلك بمحاولة استدراجها بواسطة حجة التسمية.

اعتمد عروة بن الورد في استدراج زوجه إلى صفِّه على تنويع تسمياتها؛ حيث خاطبها بمجموعة من الأعلام/ التسميات المختلفة في مواضع عديدة في شعره، فتارة يكلّمها باسمها (سَلْمَى) أو بصيغة التصغير (سُلَيْمَى)، وتارة أخرى بِكُنْيَاتٍ مختلفة، نحو: أمّ وَهْبٍ أو أمّ حسّان أو بنتَ مُنذِر، والثابت أن تعديد الأعلام للشخص الواحد عادة دأب عليها العرب، وهذا ما أكّده أبو البقاء الكفوي بقوله: «الشَّيْء أول وجوده تلْزمهُ الْأَسْمَاء الْعَامَّة، ثمَّ تعرض لَهُ الْأَسْمَاء الْخَاصَّة كالآدمي إِذا ولد سمي بِهِ ذكرا كَانَ أَو أُنْثَى، أَو مولودا، أَو رضيعا، وَبعد ذَلِك يوضع لَهُ الِاسْم والكنية واللقب... وَيجوز اجْتِمَاع الثَّلَاثَة لشخص وَاحِد إِذا قصد بِكُل وَاحِد مِنْهَا مَا لَا يُقْصد بالآخرين، فَفِي التَّسْمِيَة إِيضَاح، وَفِي الكنية تكريم، وَفِي التلقيب ضرب من الوصفية، بل يجوز وُقُوع علمين لشخص وَاحِد، أَلا يرى أَن الله تَعَالَى سمى حَبِيبه بِمُحَمد وَأحمد»[1]. فمحلّ الشاهد، في هذا القول، يكمن في جواز اجتماع الاسم واللقب والكنية لشخص واحد؛ لما يضطلع به هذا التنويع من أغراض بلاغية متعددة؛ كالإيضاح والتكريم والمدح والذّم...، التي تهدف إلى التأثير في المخاطب، إما على سبيل الاستحسان أو الاستهجان.

فبعد استقصائنا المواضع التي خاطَب فيها عروة بن الورد زوجه بعَلم من الأعلام، تبين لنا أنها تتوزع على صنفين، أولهما أعلام استعملها عروة قبل هَجْر سلمى له، وثانيهما علم واحد بعد الهَجر. وسنحاول في ما سيأتي الكشف عن الأبعاد الحجاجية لهذا التنويع.

1. أبو البقاء الحنفي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصري، دار الرسالة، بيروت، د.ط، د.تا، ص604.

1. أعلامُ ما قَبْلَ الهَجْر:

إننا لا نتحدث في هذا المقام عن الهجر الواقعي المادي، فهناك من الأعلام التي سنوردها بعد حين خُوطِبَتْ بها سلمى الكنانية بعد تركها لزوجها عروة بن الورد واستقرت مع أهلها؛ بل نتحدث عن الهجر النفسي، ونقصد به الفترة التي أحسّ فيها عروة باستحالة حدوث الوصال مع زوجه مجدّدا.

1.1. أُمُّ وَهْب:

اختار عروة بن الورد كنية أُمِّ وَهْبٍ ليخاطب بها زوجه، وهي من الأعلام التي تمثل صنفَ أعلامِ ما قبل الهجر، وقد جاءت كلها في مقام يوحي بشدة تعلق الشاعر بزوجه وتقديره الكبير لها، وقد جاءت هذه الكنية في المواضع الآتية:

الموضع 1: (الوافر)

تَبِيتُ عَلَى الْمَرَافِقِ أُمُّ وَهْبٍ   وَقَدْ نَامَ الْعُيُونُ لَهَا كَتِيتُ[1]

الموضع 2: (الوافر)

ذَكَرْتُ مَنَازِلًا مِنْ أُمِّ وَهْبٍ   مَحَلَّ الْحَيِّ أَسْفَلَ ذِي النَّقِيرِ
وَأَحْدَثُ مَعْهَدًا مِنْ أُمِّ وَهْب   مُعَرَّسُنَا بِدَارِ بَنِي النَّضِيرِ[2]

الموضع 3: (الوافر)

أَلَا وَأَبِيكَ لَوْ كَالْيَوْمِ أَمْرِي   وَمَنْ لَكَ بِالتَّدَبُّرِ فِي الأُمُورِ
إِذًا لَمَلَكْتُ عِصْمَةَ أُمِّ وَهْبٍ   عَلَى مَا كَانَ مِنْ حَسَكِ الصُّدُورِ[3]

يدخل استعمال كنية أمِّ وهبٍ في المثال الأول ضمن باب التقويم الحجاجي، فعروة ابن الورد يهدف إلى تقويم سلوك زوجه وتحويله من القُبْح/ البخل إلى الجمال/ الجود، لأنها لطالما أبدت استياء كبيرا كلما جاد زوجها على الفقراء وأجزل لهم العطاء، فقد خاطبها

1. ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السّكّيت، تحقيق، عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، د.ط، د.تا، ص33.
2. الديوان، ص57.
3. الديوان، ص59.

بكنية تفيد معنى العطاء والجود (أمّ وهب) في مقام يصفها فيه بالبخل، وهذا من أغراض الكنية كما ذكرها الأهدل بقوله: «والمقتضي للتكنية أمور:... الإيماء إلى الضد كأبي يحيى لملك الموت»[1].

والثابت عن العرب أنها معروفة بعنايتها التامة في اختيار الأعلام تَيَمُّنًا بمعناها، الأمر ذاته بالنسبة إلى هذه الكنية، فعروة بن الورد يسعى إلى دفع زوجه نحو الجود والكرم عبر تحريك عواطفها بواسطة هذه الكنية المُعظِّمة التي تهدف إلى تقريب معنى الجود إليها وجعلها تحسّ بعظمته وجماله قبل أن تمارسه. كأن لسان حاله يقول: أنتِ أمُّ السخاء والعطاء ولا يتناسب معك سلوك البخل.

أما المثالان الثاني والثالث، فتحسن الإشارة إلى أنهما جاءَا في مقام يُنْكِرُ فيهما عروة على زوجه فعل الهجر الذي أقدمت عليه بإيعاز من أهلها، كونه مخالفاً لما تعارفت عليه العرب في عوائدها، فعروة يعتبر زوجه سلمى هبة وُهِبَها، لهذا كنّاها بأمّ وهب، وقد جاء في لسان العرب أن الهبة هي: «العَطِيَّة الخاليةُ عَنِ الأَعْواضِ والأَغْراضِ»[2]؛ أي إنه لا يجوز استرجاعها بعد المنح ولا تُعوّض.

وقد يقول قائل إن سلمى الكنانية لم يتمّ وَهْبُهَا أصلا حتى ينطبق عليها هذا العرف؛ بل كانت ضحية سبي من عروة بن الورد وقت شبابها. ولعلّ هذا التأويل قائم على الظاهر من اللفظ؛ لكن المتأمل في هذا المعنى بشكل أدق، سيتبدى له أن مفهوم الهبة والعطية في نظر عروة أعمق من ذلك بكثير، فهو يربطها بالقدرة على الذّب عن الحياض والقوة والشجاعة، فالقبيلة التي لا تستطيع حماية نسائها، فإنها تقدمهن هبة لمن له القوة والشجاعة عند سبيهن من أمثال عروة بن الورد، وذلك ما كان.

وعلاقة بما ذكره ابن منظور في لسانه بخصوص الهبة بأنها لا تعوَّض، فيبدو أن اختيار عروة لهذه الكنية كان بغرض استعطاف زوجه حتى تعدل عن قرارها وتعود إلى زوجها، فهو لا يزال طامعا في تجديد الوصال معها، فهو يرى بأنه لا يمكن لامرأة أخرى أن تحل مكان سلمى في قلبه، فهي لا تقبل العوض، ممّا ينمّ عن تعلقه الشديد بها رغم بخلها وهجرها له.

1. محمد بن أحمد عبد الباري الأهدل، الكواكب الدرية: شرح متممة الآجرومية، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، 1990م، ج1، ص117.
2. ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، 1ج، ص803.

2.1. بِنْت مُنْذِر:

اختار عروة بن الورد أن يخاطب زوجه بكُنية ثانية هي بِنْتُ مُنْذِر، وقد جاءت في موضع واحد من شعره في قوله: (الطويل)

أَقِلِّي عَلَيَّ اللَّوْمَ يَا بِنْتَ مُنْذِرِ وَنَامِي،وَإِنْ لَمْ تَشْتَهِي النَّوْمَ،فَاسْهَرِي[1]

إن الملاحظة الأولى التي تطالعنا في هذا البيت، هي أن عروة بن الورد عَدَل في هذه الكنية عن غرضها الأصلي، وجاء بها في غير التعظيم والتكريم؛ حيث ساقها في مقام يوبخ فيه زوجه على لومها المبالَغ فيه، بسبب كثرة غاراته وخروجه المتواصل، بغرض جعلها تتراجع عن ذلك. والثابت عن العرب أنهم يستعملون الكنية «لاحترام المَكْنِيِّ بها وإكرامه وتعظيمه كيلا يصرّح في الخطاب باسمه ... وهو الأصل»[2]؛ وإذا توقفنا عند عبارة «وهو الأصل» التي أشار إليها مجد الدين بن الأثير، سنجدها تومئ إلى إمكانية العدول عن هذا الأصل في مقامات تخاطبية معينة استجابة لقصد المتكلّم؛ أي إن الكُنية قد تُستعمل لمعنى التحقير والإهانة مثلا؛ لكن بوجود قرينة دالة على ذلك.

ولعلّ أبرز قرينة توحي بعدول الشاعر عن الأصل في الكنية أعلاه، هو الاسم المُكَنَّى به نفسه (مُنْذِر)؛ حيث جاء في لسان العرب أن » المُنذر هو المُعْلِمُ الَّذِي يُعرّف القومَ بِمَا يَكُونُ قَدْ دهَمَهم مِنْ عَدُوّ أَو غيره، وهو المخوِّف والمُحذِّر»[3]؛ والظاهر أن هذا المعنى مُنسجم بشكل واضح مع غرض التوبيخ؛ حيث قدّم زوجه في صورةِ سيّئةِ النسب كونها سليلة عائلة معروفة بنقل الأخبار المشؤومة؛ بل إنها لم تتخلص من عادتهم وظلت تردد ما قيل لها وما ألفته من أهلها. هذا من جهة. ومن جهة ثانية تجدر الإشارة إلى أن تكنية الشاعر زوجه بأبيها يُنذر بدنو موعد الانفصال عنها، كونه غير راض عن تصرفاتها ومضايقاتها ضدّ فعل الصّعلكة الذي يمارسه، وعلى هذا الأساس قد نفهم أَن هذه الكنية تحمل تهديدا مبطّنا لزوجه بأنه قد يتخذ قرار الانفصال عنها، وإرجاعها إلى أهلها، لأنها لا تسانده في شيء؛ بل تعمد إلى تثبيط عزيمته وإحباطه. علاوة على ذكر اسم أبيها في الكنية مُنَكَّرا، مما يزيد من حقارة نسبها لدى المخاطب، فهو يعرضه في صورة ذلك النسب لا يرقى إلى طموحاته وما يروم تحقيقه من أمجاد وبطولات.

1. الديوان، ص 66.
2. مجد الدين المبارك بن محمد بن الأثير، المرصّع في الآباء والأمّهات والبنين والبنات والأذواء والذّوات، تحقيق: إبراهيم السمرائي، دار الجيل، بيروت، دار عمّار، عمّان، ط1، 1991، صص35-36.
3. ابن منظور، لسان العرب، ج5، صص202-203.

وعليه، فالملاحظ أن قوة هذه الكنية التأثيرية تكمن في عنصر التكثيف الذي امتازت به، حيث تفتح أمام المخاطَبين مسالك تأويلية متعددة، تلتقي كلها في إنجاح فعل التوبيخ والتقريع الذي صنعه عروة بن الورد في هذا المقام، وذلك بتشكيل الكنية وَفق ما يخدم مقاصده التداولية.

والحق أن كنية بنت مُنذِر لا تتماشى وخطة الاستدراج التي نزعم أن الشاعر اعتمدها في مخاطبة زوجه، لأنها علم يحمل دلالات سَلبية منفّرة كالتوبيخ والتقريع، والراجح أن السبب وراء هذا العدول يكمن في رغبة عروة بن الورد كسر إيقاع الاستدراج المُهادن بقليل من الحزم حتى يبين جدية خطابه وجدواه، وما يؤكد هذا الكلام أن الشاعر سرعان ما عاد ليخاطب زوجه بكنية إيجابية (أم حسّان) في البيت الموالي بغرض تلطيف حدة الخطاب مجددا ومواصلة مشوار الاستدراج.

3.1. أُمُّ حَسَّانَ:

استعمل عروة بن الورد في شعره كنية أمِّ حسّانَ في أربعة مواضع هي:

الموضع 1: (الطويل)

ذَرِينِي وَنَفْسِي، أُمَّ حسَّانَ، إِنَّنِي ... بِهَا قَبْلَ أَنْ لَا أَمْلِكَ الْبَيْعَ مُشْتَرِي[1]

الموضع 2: (الطويل)

عَفَتْ بَعْدَنَا، مِنْ أُمِّ حَسَّانَ، غَضْوَرُ ... وَفِـي الرَّحْلِ مِنْهَا آيَـةٌ لَا تَغَيَّرُ[2]

الموضع 3: (الطويل)

أَلَــمْ تَعْلَمِي، يَا أُمَّ حَسَّانَ، أَنَّنَا ... خَلِيطًا زِيَالِ، لَيْسَ عَنْ ذَاكَ مَقْصَرُ[3]

الموضع 4: (الطويل)

أَرَى أُمَّ حَسَّانَ الْـغَـدَاةَ تَلُومُنِي ... تُخَوِّفُنِي الأَعْدَاءَ، وَالنَّفْسُ أَخْوَفُ[4]

1. الديوان، ص66.
2. نفسه، ص 76.
3. نفسه، ص77.
4. نفسه، ص107.

تتفق الشواهد أعلاه على مقام تواصلي واحد يتمثل في الترغيب والتودد، ذلك بأن عروة بن الورد يحرص أشد الحرص وهو يخاطب زوجه على الحفاظ على حبل المودة بينهما على الرغم من الخلاف القائم معها بخصوص الصعلكة؛ ومنه فالراجح أن يكون اختيار كُنية أمِّ حسّانَ مُنسجما مع مقتضى هذا المقام وهي تحيل هي كذلك على التلطف والتودد؛ لكننا حين عدنا إلى معجم لسان العرب وجدنا لفظة حسّان تفيد معنيين، يقول ابن منظور: «وحَسَّان: اسْمُ رَجُلٍ، إن جَعَلْتَهُ فعَّالًا مِنَ الحُسْنِ أَجْرَيْتَه، وإن جَعَلْتَه فَعْلَانَ مِنَ الحَسِّ وَهُوَ القَتْل أَو الحِسِّ بِالشَّيْءِ لَمْ تُجْره؛ قَالَ ابْنُ سِيدَهْ: وَقَدْ ذَكَرْنَا أَنه مِنَ الحِسِّ أَو مِنَ الحَسِّ، وَقَالَ: ذَكَرَ بَعْضُ النَّحْوِيِّينَ أَنه فَعَّالٌ مِنَ الحُسْنِ»[1]؛ بمعنى أن لفظة حسّان تأتي بصيغتين، الأولى مصروفة (فعَّالًا)، تفيد معنى المبالغة في الحسن، أما الثانية فتأتي ممنوعة من الصرف (فَعْلَانَ)، تفيد معنى القتل، وهذا ما يقصده بأجريته ولم تجره، والثابت أنهما معنيان متباعدان.

إن الإشكال الذي يعترضنا، في هذا الصدد، ليس في المعنى المتباعد بين الصيغتين؛ بل في التباين بين المقام والصيغة المستعملة؛ حيث اختار عروة في مقام الترغيب الصيغة الممنوعة من الصرف الدالة على القتل (حَسَّانَ/ فَعْلَانَ)، وهذا يدفعنا إلى التساؤل عن قصد الشاعر وراء استعمال صيغة القتل في مقام الترغيب.

فإذا أعملنا النظر فيما ذكره ابن منظور بخصوص قوله: أجريته ولم تجره، سيتبين أن هذا المصطلح يحتمل أن نأخذه أكثر من مأخذ، الأول يُقْصَد به الصرف وعدم الصرف كما أسلفنا؛ لأن الصيغة المصروفة منسجمة مع معنى الحسن ومطابقة له، كون النون فيها أصلا في الجذر (ح س ن)، على خلاف الصيغة الممنوعة من الصرف، فالنون فيها ليست أصلا في الجذر (ح س س). والثاني يكون فيه الإجراء هو أن يحل الشيء محل الآخر، بمعنى يمكن أن يحل المعنى المقصود (الحسن) محل المعنى الموجود (القتل)، كما هو الأمر في الشواهد أعلاه. أما الثالث، أن تجريه مجرى الاسم، وهذا استعمال أورده ابن منظور في الصفحة ذاتها التي أُخذ منها النص أعلاه بقوله: «وَلَيْسَ الجمعُ فِي الْمَصْدَرِ بفاشٍ، وَلَكِنَّهُمْ يُجْرُون بَعْضَهُ مَجْرى الأَسماء ثُمَّ يَجْمَعُونَهُ»[2]، أي يجري مجرى الاسم في طريقة الجمع، وهذا قد لا يفيدنا في هذا الصدد.

1. .ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص117.
2. نفسه، ص117.

وعليه، فإذا تأمّلنا فيما سبق، سواء تعلق الأمر بمقام الترغيب الذي أورد فيه عروة بن الورد كنية أمّ حسّان، أو الصيغة الممنوعة من الصرف (حسَّانَ) التي أحلّها محل المصروفة (حسَّانًا)، فالراجح أن الشاعر تحذوه رغبة جامحة في تبديل وجهة نظر زوجه وجعلها إيجابية بخصوص الصعلكة، بغية ضمان استمرار علاقتهما؛ حيث جعل من هذه الكُنية وسيلة حجاجية تطّلع بمعنى مركب لطيف، هدفه التأثير في زوجه واستمالتها إلى صفه. إن الشاعر كنّى زوجه بأم حسّانَ بالصيغة الدالة على القتل، ليبين لها أن طريق الإحسان عنده لا يكون إلا بالقتل؛ أي إنه لا يمكن تنفيذ أفكاره وتحقيق العدالة الاجتماعية بين الأغنياء والفقراء إلا بقتل الأغنياء البخلاء، وسلب أموالهم، ثم إعادة توزيعها بشكل عادل على الفقراء وطالبي المعروف؛ فكثرة الإغارة التي تلومه عليها زوجه مرارا، ليس إلا مجرد وسيلة لتحقيق أهدافه، فعندما يتحقق الهدف سيتراجع عن هذه الوسيلة، ولعلّ ما يعضد هذا التفسير، انسجامه الواضح مع فكرة الصعلكة التي دافع عنها في مجمل شعره؛ ومنه فقوة هذه الكنية التأثيرية تكمن في الملاءمة بين معنيين متباعدين استنادا إلى صلاحية الإجراء وخصوصية المقام.

4.1. سُلَيْمَى:

خاطب عرور بن الورد زوجه سلمى بصيغة التصغير سُلَيمَى في المواضع الآتية:

الموضع 1: (الوافر)

وَقَـدْ عَلِمَتْ سُلَيْمَى، أَنَّ رَأْيِـي   وَرَأْيَ الْبُخْلِ مُخْتَلِفٌ شَتِيتُ[1]

الموضع 2: **(الطويل)**

فَكَيْفَ وَقَدْ ذَكَّيْتُ وَاشْتَدَّ جَانِبِي   سُلَيْمَى، وَعِنْدِي سَامِعٌ وَمُطِيعُ..[2]

الموضع 3: (الطويل)

تَقُولُ سُلَيْمَى لَـوْ أَقَمْتَ لَسَرَّنَا   وَلَـمْ تَـدْرِ أَنِّـي لِلْمُقَامِ أُطَـوِّفُ[3]

إن عروة بن الورد في الأبيات أعلاه يروم رَدْم هوَّةِ الخلاف الحاصلة بينه وبين زوجه سلمى الكنانية، بسبب نظرتهما المتباينة للحياة؛ حيث يراها هو من زاوية الصعلوك الذي

1. الديوان، ص35.
2. نفسه، ص96.
3. نفسه، ص107.

وظيفته الإغارة وكسب المغانم وإطعام الفقراء وطالبي المعروف، أما سلمى فترى الحياة المُثلى في الاستقرار والسِّلم وضمان المعاش لنفسها وعيالها؛ ومنه فإن الغرض البلاغي الذي يهدف إليه عروة من خلال استعمال اسم سلمى بصيغة التصغير (سُلَيْمَى)، يكمن في رغبته مضاعفة التأثير الحجاجي لخطابه في نفس زوجه ودفعها إلى تبديل رأيها والاصطفاف معه في أعمال الصعلكة والكَفّ عن لومه، ويمكن تفسير هذا الحكم في مستويين:

- **مستوى المقام التواصلي**: الملاحظ أن هذه الأبيات كلها تتفق على مقام الترغيب؛ حيث يُظهر عروة بن الورد تودّدا لزوجه ينم عن رغبته القوية في استدامة علاقتهما؛ ففي الموضع الأول ساق عروة هذا الاسم وهو يقبّح صفة البخل حتى يُنَفِّرَ زوجه منها، بهدف تقويم سلوكها والحفاظ على زواجهما، وفي الموضع الثاني، يفتخر عروة بزوجه باعتبارها السند الذي يتّكئ عليه في الصِّعاب ويتقوّى به، أما الموضع الثالث، فيبرز فيه تلطّفا بزوجه على الرغم من أنها تطالبه بما يرفضه وهو الكف عن أعمال الصعلكة.

- **مستوى الصيغة الصرفية**: المعلوم أن صيغة التصغير تفيد معاني متعددة في كلام العرب، و في هذا الصدد نستحضر ما قاله الرضي بهذا الخصوص: «للتصغير معان ثلاثة: تحقير ما يُتوهم أنه عظيم كرُجَيْل وتقليل ما يُتوهَّم أنه كثير كدُرَيْهِمَات، وتقريب ما يجوز أن يُتوهم أنه بعيد كبُعَيْدِ العصر وقُبَيْلَ الفجر، وأضاف الكوفيون قسماً رابعاً يسمونه تصغير التعظيم»[1]. وإذا أمعنا النظر في صيغة التصغير سُلَيْمَى الواردة في الشواهد أعلاه، سنجد هذه المعاني الثلاثة كاملة مقصودة في قول عروة بن الورد.

والبداية مع معنى التعظيم الذي يعتبر أول المعاني التي تطرق بال المخاطب وهو يتلقى هذه الأبيات، فهو ينسجم مع مقام الترغيب بشكل مباشر؛ لأن اختيار عروة بن الورد لصيغة التصغير كان تعظيما لشأن زوجه سلمى وتعبيرا صريحا عن حبه لها وتعلقه الشديد بها. وعلى الرغم من أنه يخوض معها في موضوع خلافي يخص قيمتي البخل والجود -في الموضع الأول خاصة- إلا أنه يحاول الاحتماء في كنف صيغة التصغير تلطيفا من حدة خلافهما درءا لعواقبه الوخيمة (البين والهجران)، ومن ثَمَّ يخرج من هذه المحاجة محققا

1. الرضي الإستراباذي، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحيى الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1975م، ج4، ص85-86.

أهدافه المتمثلة في عدم خسارة زوجه، ثم تقديم نفسه في صورة الزوج العقلاني والمتفهم الذي يراعي عواطف زوجه ويسعى إلى إقناعها بوسائل حجاجية مرنة.

أما بخصوص معنى التقليل، فيتجلى في أن عروة حين سَمَّى زوجه سُلَيْمَى، كأنه يقلّل من حِلمِها فيي التعاطي مع الأمور، ويتعلق الأمر بنظرتها الدونية للصعلكة في الموضع الأول خاصة، فهي ترى في البخل سبيلا لتحصين بيتها وتوفير الزاد لزوجها وعيالها، على خلاف عروة الذي تؤطّره مجموعة من القيم الإنسانية النبيلة التي يؤمن بها من قبيل: حق الفقير على الغني، والإيثار، والشّجاعة، وهلمّ جرّا؛ وعليه فإن التأمل في هذه النظرة المتفاوتة بخصوص الصعلكة بين طرفي الخلاف (عروة وزوجه) يفضي إلى أن عروة يقلل من رجاحة عقلها في إعتناق المواقف والدفاع عنها، وهذا ما يبرزه قوله في الشاهد الثالث: (وَلَمْ تَدْرِ أَنِّي لِلْمُقَامِ أُطَوِّفُ).

وفيما يتعلق بالتحقير، لا نقصد هنا أن عروة بن الورد يروم تحقير زوجه، وإن كان هذا الأمر مستبعدا جدا لتضاربه مع المقام؛ بل تحقير المعنى الذي يوحي به اسمها، أي السلم، كونه يومئ إلى المهادنة وترك الإغارة والتخلي عن الفقراء. إن فكرة الصعلكة مؤسّسة على مقاومة الفقر والجوع وتحقيق التوازن الاجتماعي داخل المجتمع الجاهلي، هذا الأمر لا يمكن أن يتحقق للصعلوك إلا بالإغارة وركوب الأخطار وترصّد آثار أغنياء القبيلة، والبخلاء منهم خاصة، والإجهاز عليهم والحصول على مغانمهم.

وعليه نقول: إن الدقة التي اتسم بها عروة بن الورد في استعمال صيغة التصغير في الأبيات أعلاه وهو يخاطب زوجه، تنم عن وعي تام بالبنية التواصلية التي يتحدث داخلها، وبمقاصدها التداولية التأثيرية، كما بينا ذلك في التحليل.

2. عَلَمُ ما بَعْدَ الهَجْر:

1.2. سَلْمَى:

يعتبر اسم سلمى العلم الوحيد الذي يمثل أعلام ما بعد الهجر، وهذا ما يمنحه خصوصية في الاستعمال، سواء تلك المتعلقة بتفرده في التعبير عن مرحلة مهمة من علاقة عروة بن الورد بزوجه، أو بما يحمله من المعاني التي ترمم صورته الخِطابية بعد الحيلة التي انطلت عليه من قبل زوجه بإيعاز من أهلها[1]. والجدير بالذكر أن اسم سلمى استُعمل في شعر عروة في ثلاثة مواضع، هي:

1. جاء في الأغاني: «كان عروة قد سبى امرأة من بني هلال بن عامر بن صعصعة يقال لها: ليلى بنت شعواء، فمكثت عنده زمانا وهي مُعجِبة له تريه أنها تحبه، ثُم استزارته أهلها، فحملها حتى أتاهم بها، فلما أراد الرجوع أبت أن ترجع معه،

الموضع 1: (الوافر)

سَقَى سَلْمَى، وَأَيْــنَ دِيَــارُ سَلْمَى ... إِذَا حَـلَّـتْ مُــجَــاوِرَةَ الـسَّــرِيـرِ[1]

الموضع 2: (الوافر)

سَقَوْنِي الـنَّـسْءَ، ثُــمَّ تَكَنَّفُونِي ... عُــــدَاةُ الـلـهِ مِــنْ كَـــذِبٍ وَزُورِ

وَقَـالُـوا: لَسْتَ بَعْدَ فِـدَاءِ سَلْمَى ... بِـمُـغْـنٍ مَـا لَـدَيْـكَ ولا فَـقِـيـرِ[2]

الموضع 3: (الطويل)

تَحِنُّ إِلَـى سَلْمَى بِحُرِّ بِـلاَدِهَـا ... وأَنْتَ عَلَيْهَا بالْمَلَا كُنْتَ أَقْـدَرَا[3]

إن استعمال عروة بن الورد اسم سلمى لمخاطبة زوجه كان عنوانا بارزا للتحول الذي شهدته علاقتهما بعد حدث هجرها له، لأن الانتقال من الأعلام المعظِّمة (الكُنى والتصغير) إلى الاسم المباشر (سلمى)، يومئ إلى انتقال في مقام التخاطب من الوصال إلى الهجر، وفي هذا الصدد نورد خبرا ذكره الخطيب البغدادي في تاريخ بغداد عن ابن صاعد راوية الحديث المعروف، يُظهر أثر التحول من الكُنية إلى الاسم على نفس المخاطَب، إذ يقول: «حدثني أبو الحسين أحمد بن عمر بن علي القاضي، قال: سمعت أبا بكر بن إسماعيل الوراق يقول: دققت على أبي محمد بن صاعد بابه فقال: من ذا؟ فقلت: أنا أبو بكر بن أبي علي، يحيى هاهنا؟ فسمعته يقول للجارية: هاتي النعل حتى أخرج إلى هذا الجاهل الذي يكني نفسه وأباه ويسميني فأصفعه.»[4] والملاحظ أن التسمية جعلت ابن صاعد يحسّ بأن أبا بكر بن أبي علي حطّ من قدره، وأن المكانة التي يحتلها تقتضي عَلَمًا يكرمه ويعلي من شأنه والكُنية أنسبها؛ لأنها حمّالة لقوة تأثيرية في الخطاب الذي ترد فيه، يستعملها المتكلم وسيلة من أجل إنجاز أفعال تأثيرية محددة.

إن تسمية سلمى باسمها يجعلها كباقي النساء؛ لأن قيمة المرأة تكمن في الوسط الذي تعيش فيه، فعندما كانت زوجا لعروة فإنه كان يخاطبها بأشرف الأعلام تقديرا لمكانتها

وتوعده قومها بالقتل فانصرف عنهم». راجع الأغاني، شرحه وكتب هوامشه: سمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2002م، ج3، ص79.

1. الديوان، ص56.
2. نفسه، ص58.
3. نفسه، ص61.
4. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، تحقيق: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2002م، ج2، ص390.

وتكريما لها، فهي زوج عروة الصعاليك؛ لكنها حين قررت هجر بيته فإنه سحب منها كل هذه الألقاب والكنى التي تربطها به من أجل تصغير قدرها أمام المخاطبين، ليبين أن التكريم الذي كانت تحظى به راجع إلى ارتباطها بزوج مميز، هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإن هذه التسمية تحمل تحقيرا لأهل زوجه فهم لا يملكون من الصفات ما تُعظَّم به نساؤهم على خلافه هو، فهو رجل مقدام كريم ...

وَكَيْفَ تُرَجِّيهَا، وَقَدْ حِيلَ دُونَهَا ... وَقَدْ جَاوَرَتْ حَيًّا بِتَيْمُنَ مُنْكَرَا

تَبَغَّانِي الْأَعْدَاءُ إِمَّا إِلَى دَمٍ ... وَإِمَّا عُرَاضَ السَّاعِدَيْنِ مْصَدَّرَا

يَظَلُّ الآبَاءُ، سَاقِطًا فَوْقَ مَتْنِهِ ... لَهُ الْعُدْوَةُ الأُولَى، إِذَا القِرْنُ أَصْحَرَا

كَأَنَّ خَوَاتَ الرَّعْدِ رِزُّ زَئِيرِهِ ... من اللّاء يَسْكُنَّ الْعَرِينَ بِعَثَّرَا

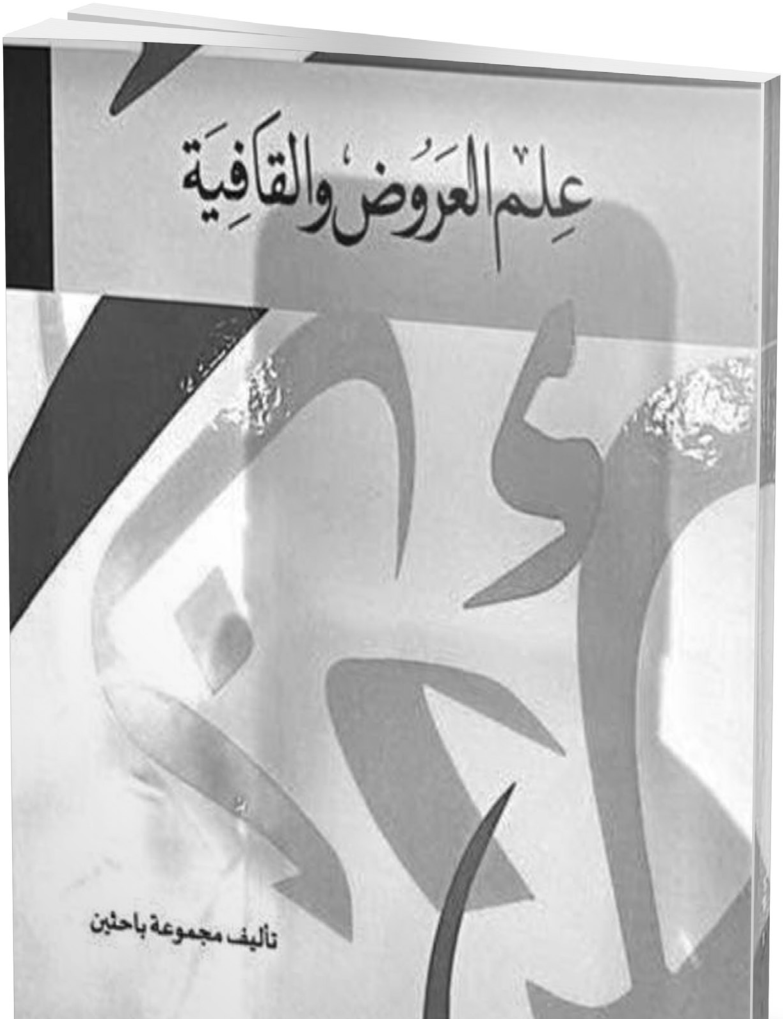
علاوة على ذلك، فإن هذا التحول، في استعمال عروة بن الورد أعلام زوجه، يومئ إلى عدم رغبته في تجديد الوصال بها، والدليل على ذلك أنه حين خاطبها بـ «سلمى» كان من أجل أن يبلّغها أنها سالمة من شره، ولن يعمل على تبديل إرادتها واختيارها بالقوة؛ لكنها قد لا تكون سالمة من غيره، لأن أهلها لن يستطيعوا حمايتها، فكما سُبيت قبل سنوات من قِبل عروة سيسهل تكرار ذلك مرة أخرى، أي إن سلمى فرطّت في مكان سِلمها واختارت مكانا غير آمن، وعليه فالظاهر أن هذا التأويل يكشف جانبا من ترهيب زوجه بعد هجرها. قال[1]:

خاتمة:

وفي ختام هذا البحث يمكن القول إن دراسة التسمية في الخطاب الشعري العربي القديم من الزاوية الحجاجية، يتم عبر مدخل المقام التخاطبي، ذلك بأن مقتضياته تكون موجها حاسما في الكشف عن أهداف الشاعر الإقناعية، علما أن استعمال الكلمة/ العلم في مقام معين يكسبها وقعا معنويا وحجاجيا ناجعا، يستهدفه الشاعر للتأثير في مخاطبيه، سواء تعلق الأمر باستدراج المخاطب/ زوجه أو بإعلان القطيعة النهائية معه.

1. .الديوان، ص61 وما بعدها. تحسن الإشارة إلى أن عروة بن الورد في كثير من المواضع من شعره ساق خطابا يبين فيه استحالة الوصال مع زوجه. وتُظهر هذه الأبيات صعوبة وصول عروة بن الورد إلى زوجه؛ لأنها تقطن أرضا كثيرة الأسود، ومن فكّر في اقتحامها فإنه يعرض نفسه للهلاك، سواء من إحدى هذه الأسود الضخمة العظيمة المنتشرة في المكان، أو ينفرد به أهل زوجه ويفتكوا به بسهوله فهي أرضهم ويعرفونها جيّدا؛ لكننا إذا وزنّا هذه الأعذار التي قدّمها عروة بالميزان الذي يزن بها الأمور في مجمل شعره، فسيتبين أنها مجرد حيلة خِطابية يروم من خلالها أن يبني لنفسه حاجزا نفسيا يمنعه من التفكير مجددا في زوجه، رغم حبّه لها حفاظا على كرامته وشرفه، بعد الطريقة المذلة التي هجرته بها، وهو الذي طالما ادّعى القوة والشجاعة في مواجهة المصاعب.

لقد أثبت الدراسة التطبيقية لعنصر التسمية في شعر عروة بن الورد، أن الصيغة الصرفية التي تأتي عليها التسمية آلية مهمة في فهم المعجم الشعري حجاجيا؛ حيث إن الدلالات التي تحملها هذه الصيغة، إضافة إلى معناها المعجمي، تجعلها تطّلع بأدوار حجاجية مهمة تخدم أهداف الشاعر الحجاجية، وهذا ما أثبته البحث من خلال الوقوف على الدقة التي اتسم بها استعمال صيغة التصغير «سُلَيْمَى» التي تنم عن وعي تام بالبنية التواصلية التي يتحدث الشاعر من داخلها، ووعي تام بمقاصدها التداولية التأثيرية، الأمر الذي سيدفعنا إلى ضرورة إعادة النظر إلى الصيغ الصرفية لكونها بنيات دلالية حجاجية حيّة وليست مجرّد بنيات صرفية صورية.



المصادر والمراجع:

- أحمد (عبد الباري الأهدل)، الكواكب الدرية: متممة الآجرومية، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، 1990م.
- أبو البقاء (الحنفي)، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش - محمد المصري، دار الرسالة، بيروت د.ط، د.تا.
- الخطيب (البغدادي)، تاريخ بغداد، تحقيق: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي - بيروت، ط1، 2002م.
- الرضي (الأستراباذي)، شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق: محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحيى الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، 1975م.
- عبد الغني (حسني)، حداثة التواصل، الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2014م.
- عبد الكريم (محمد حسن جبل)، في علم الدلالة: دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضّليات، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1997م.
- عبد الله (صولة)، الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، دار الفارابي، بيروت، ط2،2007م.
- عبد الله (الكدالي)، المقام والتواصل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط1، 2019م.
- عروة (ابن الورد)، الديوان، شرح ابن السّكّيت، تحقيق: عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، د.ط، د.تا.
- عمرو بن بحر (أبو عثمان الجاحظ)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة خانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1998م.
- أبو الفرج (الأصفهاني)، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه: سمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط4، 2002م.
- مجد الدين (المبارك بن محمد المعروف بابن الأثير)، المرصّع في الآباء والأمّهات والبنين والبنات والأذواء والذّوات، تحقيق: إبراهيم السمرائي، دار الجيل، بيروت، دار عمّار، عمّان، ط1، 1991م.
- محمد (طروس)، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية اللسانية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.

ترجمة


د. عزيز العمراوي
هُوِيَّاتٌ على الحُدُود
التَّمْثِيلُ الثَّقَافِيُّ المُضادُّ فِي روايات "المنفى"
تقديم: د. محمد الداهي
فضاءات
د. عزيز العمراوي
هويات على الحدود

بيير ماشري:
ما يفكّر فيه الأدب

إليونور روفيرزي[1]
ترجمة: إدريس الخضراوي[2]

«كلّ سنة يُتيحُ بابُ مراجعات العتيد في مجلة الرومانسيّة Romantisme المجال في العدد الثاني لندوة نقديّة. هكذا بعد القراءة الخلاقة التي تكرّست لعمل بيير باربيريس في عام 2015[3]، استقرّ [الاختيار] على بيير ماشري بمناسبة إعادة طبع كتابه «من أجل نظريّة في الإنتاج الأدبي»[4]، من خلال قراءة مبتكرةٍ لكل من أنتوني غلينوير وفرانك شويريفيغن».

في تشرين الثاني/ نوفمبر 1966، «عام المعجزات» إذا استعرنا العنوان الذي اختاره أنطوان كومبانيون (Antoine Compagnon) للمحاضرة التي ألقَاها في الكوليج دو فرانس عام 2011[5])، صدر عن دار النّشر ماسبيروMaspero ضمن سلسلة النظريّة «Théorie» التي أنشأها لويس ألتوسير(Louis Althusser) [عام 1965]، كتاب من أجل نظريّة في الإنتاج الأدبي لبيير ماشري(Pierre Machery)، في فترة تميّزت بفورة بنيويّة مكتملة [الأركان]. في العام نفسه نشر جيرار جُنيت (Gerard Genette) كتابه «أشكال» Figures، وقام تزفيتان تودوروف[6] (Tzvetan Todorov) بجمع وتحرير نصوص الشكلانيين الرّوس Textes des formalistes russes، أما مجلة «تواصُلات» Communications فقد كرّست عددًا لـ «البحث

---

1. Éléonore Reverzy, Pierre Macherey: ce que pense la littérature, Romantisme 2016/2 (n° 172), p. 133 à 142.
2. كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني-المحمدية/ المغرب.
3. «Pierre Barbéris aujourd'hui ?», débat présenté par Jacques-David Ebguy avec des textes de Boris Lyon-Caen et Jérôme David, Romantisme n° 168, 2015/2, p105-127.
4. Pierre Macherey, Pour une théorie de la production littéraire, Lyon, ENS Éditions, «Bibliothèque idéale des sciences sociales», 2014 [1re éd. 1966], présenté et édité par Anthony Glinoer, préface de Terry Eagleton, postface de Pierre Macherey.
5. أنظر موقع الكوليج دو فرونس على هذا الرابط:
http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-.htm 11/01/2011 - 16h30,
وكذلك الملف النّقدي، العدد 31 أكتوبر، فابولا على الرابط التالي:
http://www.fabula.org/revue/sommaire8194.php
6. Tzvetan Todorov, Théorie de la littérature : Textes des formalistes russes, avec une préface de Roman Jakobson, Paris, Le Seuil, «Tel Quel», 1966.

السيميولوجي». وقد ظهر [في هذه الفترة] أيضًا «التحليل البنيوي للحكي» (بارت، غريماس، جُنيت، إيكو)، في حين كانت مجلة «الأزمنة الحديثة» Les Temps modernes مُهتمّة بدراسة «مشكلات البنيويّة». وفي سوريسي Cerisy تم في حزيران/ يونيو تخصيص عشريّة لـ «مسارات النقد الجديد» غاب عنها ماشري بشكل طبيعي تمامًا.

إنَّ الخصومة بين رولان بارت وريمون بيكار (Raymond Picard) –الذي نشر كتابه نقدٌ جديدٌ أم دجلٌ جدِيد Nouvelle critique, nouvelle imposture في عام 1965، ردًا على كتاب بارت عن راسين Sur Racine الذي نشر في العام 1963، وردّ بارت بدوره على بيكار بإصداره كتاب النقد والحقيقة Critique et vérité، على وجه التحديد في العام 1966– [هذه الخصومة] تعدّ بلا شكّ الحدث الأبرز الذي ميّز هذه السّنة. ونكاد ننسى الجدل الذي أثارَهُ كتاب الكَلمات والأشيَاء Les Mots et les choses لميشيل فوكو في العام نفسه؛ ذلك الكتاب الذي حقّق نجاحًا تجاريًا كبيرًا. وربّما لا ننتبه أيضًا إلى كتاب بيير ماشري الذي بالرّغم من كونه سُرعَان مَا استُقبلَ بحفاوة في الخارج، من الواضح أنّه كان ضحيّة شكلٍ من الصّمت النقدي[1]؛ صمت يمكن اعتباره مؤامرةً. ومن المؤكد أنّه بين أمجاد المثقفين الفرنسيّين الجدد، يتألّق بيير ماشري بلا شكّ، لكن بلمعان أقلّ.

وبينما يثمّن «النقد الجديد» «العلاقة النقدية»[2] La relation critique (ستاروبينسكي)، ويشدّد على المتّصل بين الخطاب الأدبي والخطاب النقدي، فمن الثابت أنَّ نظريّة الإنتاج الأدبي لبيير ماشري لا تهدف إلا لبلورة علم للأدب، وهذا ما قام به الشكلانيّون أيضًا، وبوسائل أخرى، على غرار الأعمال العظيمة في علم اللغة. هكذا يَقفُ ماشري في مواجهة

1. ومع ذلك فإن ماشري له قراؤه، كتب دولوز لفرانسوا شاتليه بعد أن قرأ كتاب «من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي»:
Connais-tu Macherey, d'Althusser's Band? Il a bien du talent. (Lettres et autres textes, Paris, Éditions de Minuit, 2015, p. 27).

2. العلاقة النقدية هو عنوان مؤلّف للناقد جان ستاروبنسكي، صادر عن دار غاليمار عام 1970. في هذا الكتاب يتتبّع ستاروبنسكي مفهوم النقد منذ البدايات الأولى وصولاً إلى المرحلة المعاصرة في مسعى لبناء التصور الذي يعتبره قميناً بجعل المعرفة النقديّة معرفة مستقلة من شأنها ترجمة العلاقة الخاصّة التي تجمع بين القارئ والعمل. يرى ستاروبنسكي أن القراءة النقديّة كلما كانت أكثر دقة، وأكثر شمولاً تحقَّقت الشروط الضروريّة لتبلور مساءلة مستقلة ومتحرّرة ينتجها القارئ بإرادته الخاصّة. وعندما يَكونُ القارئ أمام موضوع أشد تعقيدًا؛ ليكن هذا الموضوع أدباً، أو عملاً، أو حتى وثيقةً بالمعنى البسيط، فهو ينفصل عنه بمعنى ما، لأنه لم يمتثل من اللحظة الأولى. بهذا المعنى تتعيّن المسافة التي يتخذها القارئ إزاء العمل بوصفها الشرط الحاسم الذي به يأخذ العمل المقروء شكلاً واتساقاً، ويتولّد حوار مهم وثري. [المترجم] انظر:
- Jean Starobinski, L'œil vivant II. La relation critique, Edition revue et augmentée, Gallimard, Paris 1970. [المترجم]

معظم المدارس النقديّة؛ من البنيويّة إلى التأويليّة بما في ذلك نظريّات الانعكاس. ومن الواضح أنّا لن نستسلم هنا للحنين إلى الفورة النظريّة التي حدثت في منتصف الستينيّات؛ ولن ننسى، كما كتب فيليب سوليرص(Fillipe Sollers) عندما أعيد طبع كتاب نظريّة المجموعة Théorie d'ensemble عام 1980 الذي يضمّ مقالات لفوكو وبارت وكريستيفا ودريدا، هذا الشك بخصوص «الإرهاب الفكري»[1] الذي خيّم على هذه الفترة أيضًا. لكن من دون الاستسلام للشّعور بالرّضا عن النّفس، والحنين إلى الماضي، لا يسعنا إلا أن نفجأ لكون «شيطان النظريّة» هذا (كومبانيون) قد تمَّ إيقاظه لأوّل مرّة، متأثراً بفكرة مفادها أن الأدب تعيّن بوصفه قضيّة رئيسيّة، وشكّل عاملاً حقيقياً في إمكانيّة قراءة العالم. لا يسعنا إلا أن نلاحظ أن الأدب لم يعد كذلك، ولكن، يمكن أن نضيف الآن أننا نستجوب أكثر فأكثر «المعرفة الأدبية»[2]، والتي قد تبدو وكأنها ما تبقى -أو نسخة ناعمة- من النّهج النظري الأشدّ عناداً لبيير ماشري.

إن قراءة كتاب بيير ماشري اليوم تستدعي هذا السيّاق. إنها تقتضي أيضًا القيام ببعض الاختيارات، حيث يشير كل من أنتوني غلينوير وفرانك شويريفيغن إلى أهميّة دراسات أعمال (بلزاك، وفيرن، ورادكليف)، بينما يتركان في الخلفيّة نظريّة ماشري الذي يعدّ أول ناقد ألتوسيري. هذا الرّجل الذي سينشر لاحقًا كتاب بم يفكّر الأدب؟ À quoi pense la littérature? ، وهو مجموعة من المقالات حول مؤلفين مختلفين (فلوبير، وساند، ويوجين سو...) هو بالتأكيد قارئ استثنائي: فهو ليس مؤرّخًا للنّصوص فحسب، بل أيضًا للتيارات السريّة الكبرى التي يجب فك تشفيرها، وقد عرف كتاب 1990 النّجاح الذي لم يعرفه مؤلَّف نظريّة في الإنتاج الأدبي. «كيف نمارس الفلسفة مع الأدب دون الوقوع في [شرك] فلسفة الأدب حيث يتعيّن هذا الأخير بوصفه مجرّد موضوع». وكما يكتب أنتوني غلينوير، فهذا هو بالتحديد الموضوع المركزي لفكر ماشري، والذي لا يمكننا إلا الإشادة براهنيته، سواء بربطه بعمل بيير بورديو كما يفعل أنتوني غلينوير، أو بإيجاد أوجه تشابه مع تأمّلات جاك رانسيير (Jacques Rancière). وإذ يرفض كلّ من نقد المضمون، واكتمال البنيويّة المهيمنة آنذاك، فإنّ ماشري يحدّد -بفكره حول الإنتاج الأدبي- مسارًا نظريًا ثالثًا (القراءة الداخليّة والخارجيّة على حدّ سواء)، لم ننته من قياس مداه: الكشف

1. Théorie d'ensemble, rééd. de Philippe Sollers, Paris, Le Seuil, «Points», 1980, p. 7.

2. «المعرفة الأدبية» هو عنوان الملف الجديد الذي أعدّته مجلة الحوليات:
Histoire, Sciences sociales .(2010/2), sous la responsabilité d'Étienne Anheim et d'Antoine Lilti.

عن البعد الأيديولوجي للأدب دون اختزاله في الخطاب النّضالي، وتلمّس قوّته التأمليّة دون الخلط بينه وبين الفلسفة، ولعبه بالمعرفة دون انصهاره في العلم. ومثل جاك رانسيير، أخذ ماشري القرن التاسع عشر بالجديّة المطلوبة، كما يتضح من قراءاته في روايات القرن العظيمة التي كتبها بلزاك. يمكننا بالتأكيد أن نشدّد، مع فرانك شويريفيغن، على المكانة المركزية والتقليديّة التي منحها ماشري للفيلسوف الذي يأتي من الخارج، ليقول الحقيقة الموجودة في النّص الروائي، لكن أسئلته هي أسئلتنا. ولا تَزالُ بعض إجاباته يتردّد صداها، وتبدو صحيحة.

أنتوني غلينوير: التّفكيرُ في العالمِ من خلالِ الأدَب

في العلائق التي أقامها دارسو الأدب بِأعمال بيير ماشري، ثمة تلك الشجرة التي أخفت الغابة لفترة طويلة؛ كتابه الأول الذي نُشر عام 1966 بعنوان نسقي من أجلِ نظريّةٍ في الإنتاج الأدبي، ضمن سلسلة «النظرية» التي أنشأها لوي ألتوسير في دار ماسبيرو [العام 1965]، كانَ له تأثير دَائمٌ في عقول النّاس لدرجة أنهم استمروا في ربط عمل بيير ماشري بهذا الدّخول الأبهى والمدوّي. لقد أسقطنا عليه ببساطة صورة المنظّر الماركسي العقائدي والغامض، في حين أن تفكيره الفلسفي في الأدب، أو بالأحرى مع الأدب، لم يتوقف أبدًا عن الحركة والدقّة. دعونا نوضّح منذ البداية أن الأدب لم يكن سوى موضوعٍ واحدٍ من بين العديد من الموضوعات التي تناولها بيير ماشري على مدى نصف القرن الماضي: ماشري متخصّص كبير في سبينوزا، وقد كتب أيضًا عن باسكال، وهيغل، وأوغست كونت، وعن موضوع المعيار la norme عند كانغليم وفوكو، وعن الحياة اليوميّة، واليوتوبيا أو حتى عن «الخطاب الأكاديمي».

ما يقابل هذا التنوع في المجالات التي يتدخّل فيها، هو رفضه الاقتصار على مقاربة فلسفيّة أو قراءة واحدة للنّصوص. يُقاومُ عمل بيير ماشري التصنيفات الأدبيّة والفلسفيّة. وبوصفه منظّراً ومُمَارسًا لما أسماه «الفلسفة بالمعنى الواسع» ضمن مجموعته البحثية في ليل Lilles، فهو يُنوّعُ الأدوات الفلسفيّة، وكذلك الأشياء التي يتم تناوُلها. الرّجل لا يخفي ذلك: «دعونا نقولها بصراحة: ليس من الضّروري أن يكون لدى المرء فلسفة للمشاركة في العمليّة التي من خلالها تتحقّق الفلسفة، وعندما يتمّ عرض مثل هذه الرّغبة، يكون فيها شيء طفولي. أنا شخصيًا لا أملك فلسفة، ولا أسعى لامتلاك فلسفة، ولا أشعر بالنّدم على افتقاري، من وجهة النّظر هاته، وهو افتقار أتقبّله بلا تردّد من خلال رضاي بأن

أكون «أجيرًا»، وعاملاً يوميًّا في النشاط الفلسفي»[1]، أكثر من «عامل»، قارئ قادر على وضع معرفته الفلسفيّة ومهاراته التأويليّة الهائلة في خدمة النّصوص والمفاهيم والظواهر التي يدرسها. في المجال الأدبي، جلب لنا ماشري تحليلات لجول فيرن، وبلزاك، وآن رادكليف، وحتى بورخيس في كتابه من أجل نظريّةٍ في الإنتاج الأدبي، وكذلك في النّصوص المجمّعة في «بم يُفكرُ الأدب؟» (1990)، الذي أعيد طبعه بعنوان التفلسف برفقة الأدب: تمارين في الفلسفة الأدبيّة عام (2013) ، وفي دراسات في الفلسفة الأدبيّة (2014)، وهي دراسات عن ساد، وهوغو، وساند، وباتاي، وكينو، وسيلين وغيرهم.

يعود شغف ماشري بالأدب إلى مرحلة الشّباب حيث كان يفضّل «الخطاب المنمّق» على «التفلسف الجاف»[2]. طوال حياته المهنيّة، كان حبّه للأدب مقرونًا برفض التوافق مع مسار فكري ومؤسّسي مرسوم بشكل جيّد للغاية. إنّ التطبّعات التقليديّة التي أقرتها المدرسة والمؤسّسة الجامعيّة، والتي تجعل منك فيلسوفًا أو دارسًا للأدب (أو عالم اجتماع أو مؤرخًا)، يتقاسم رسميًا ولكن اعتباطيًا تخصصات ومهارات، بدت دائمًا محلّ شك لدى هذا المتمرّس على «عبور الحدود» Passage de lignes، كما يقال بلغة الملاحة[3].

على الرغم من الدَّيْنِ الذي كان يعترف به دائمًا للويس ألتوسير، إلا أن بيير ماشري الذي كان تلميذه في المدرسة العليا للأساتذة، وأحد مؤلفي [كتاب] «قراءة رأس المال»[4]، شعر بالضّيق في زيّ «الناقد الأدبي الألتوسيري الأوّل»، حسب تعبير تيري إيغلتون (Tiery Eagelton)[5].

وتجدر الإشارة إلى أن استقبال كتاب من أجلِ نظريّة في الإنتاج الأدبي كان متناقضًا تمامًا، ففي جميع أنحاء العالم الغربي، (ترجم الكِتاب إلى الإيطاليّة والبرتغاليّة واليابانيّة

---

1. Pierre Macherey, «Pour faire le point», exposé présenté à l'École Normale supérieure de la rue d'Ulm le 20 février 2012 et publié dans le carnet La philosophie au sens large le 1er mars 2012, URL :http://philolarge.hypotheses.org/1222.

2. Pierre Macherey, «Préface à la seconde édition», Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire, Paris, Hermann, coll. «Fictions pensantes», 2013, p. 6.

3. . نفسه، ص12.

يكتب في هذا الصدد: «لذلك تناولت مشكلة الأدب من الخارج، دون أن أتلقى أي تكوين خاص فيما يتعلق بها، مما أعطاني هامشًا معينًا من الحرية، لكنه في الوقت نفسه عرضني لخطر أن يكون عملي غير مكتمل»، انظر:
(«Postface», dans Pour une théorie de la production ittéraire, éd. Anthony Glinoer, Lyon, ENS Éditions, coll. «BI2S», 2014, p. 278).

4. كتاب «قراءة رأسمال» ألفه لوي ألتوسير وعدد من الباحثين من بينهم بيير ماشري الذي جاءت مقالته عنوان: بصدد العرض في رأس المال. تتوفّر ترجمة عربية لهذا الكتاب قام بها تيسير شيخ الأرض، وصدرت عن منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1972. [المترجم]

5. Terry Eagleton, «Préface pour la réédition anglaise de 2006», ibid., p. 9.

والألمانيّة والإسبانيّة والإنجليزيّة وغيرها) وخاصة في العالم الأكاديمي الأنجلوسكسوني حقّق الكتاب نجاحًا لافتًا. كتب تيري إيغلتون ومايكل هارديت (Michael Hardt) وتوني بينيت (Tony Bennett) ووارن مونتاغ (Warren Montag) وغيرهم من المثقفين المهمّين عن هذا الكتاب الذي أحدث «هزّة في الأوساط الأدبيّة البريطانيّة اليسارية»[1]، وأعيد طبعه عدة مرّات باللغة الإنجليزيّة. في فرنسا، خلال هذه الفترة، حقّق الكتاب مبيعات جيدة (15.000 نسخة في خمسة عشر عامًا) لكنه لم يحظ سوى بقليل من الاهتمام النقدي، لدرجة أن البعض اشتبه في وجود نوع من مؤامرة الصمت ضدّه[2]. دُعيّ ماشري من قبل علماء اجتماع الأدب والنقاد الاجتماعيين (كلود دوشيه، وجاك ديبوا، وجاك لينهارت) الذين برزوا في صدارة المشهد في بداية السبعينيّات إلى طاولة المناقشة[3] لكنهم حافظوا على مسافة من إطار نظري مستغلق ومحكم. أما الشعريّون الذين تغذّوا على البنيويّة، ومؤلّفو السير الذاتية للكتاب الذين انطلقوا بحثًا عن «مشروع إبداعي» أصلي، فقد انتابهم الغضب الشديد من الطلقات المتتالية التي أطلقها عليهم ماشري في كتابه من أجلِ نظريةٍ في الإنتاج الأدبي[4]. ومع ذلك، حتى نهاية القرن العشرين، بات من المؤكد أن «دارسي الأدب» في الجامعة الفرنسيّة، قد نسوا إلى حدّ ما بيير ماشري[5].

وكما اعترف المؤلّف نفسه في عدّة مناسبات، فإنّ الجزء النظري من كتاب من أجلِ نظريّةٍ في الإنتاج الأدبي غامض في عدّة مواقع، ويكاد يكون معيبًا من شدّة الصّرامة النظريّة. ولا بد من القولَ إنّه في هذه السنة التي بلغ فيها النقد الأدبي الذروة[6]، كان الوعي النقدي

1. Terry Eagleton, «Préface pour la réédition anglaise de 2006», ibid., p. 9.

2. Annie Delaveau et Françoise Kerleroux: «Pour qui écrivez-vous? À propos de Pour une théorie de la production littéraire», Langue française, vol. 7, n° 1, 1970, p. 76-86.

3. لقد شارك أساسا في العدد الأول من مجلة أدب Littérature.

4. سنقرأ الفصل المعدّ برصانة:
«L'analyse littéraire, tombeau des structures» dans Pour une théorie de la production littéraire, ouvr. cité, p. 131- 150 ، فضلاً عن انتقاد الأوهام «التجريبية» و«المعيارية» و«التفسيرية» في الكتاب نفسه.

5. نحن مدينون لدارسي أدب القرن التاسع عشر بإحدى أولى علامات التقدير المهمة فيما يتعلق بعمل ماشيري في الأدب عندما تمت دعوته لإلقاء محاضرة عامة في ندوة (إنتاج اللامادّي) La Production de l'immatériel في ليون عام 2003 (انظر كلمته الختامية بعنوان «الشيء الأدبي» La chose littéraire)، في: جان إيف موليه، فيليب رينيه وآلان فيلانت (محررون)، إنتاج اللامادي. نظريات وتمثيلات وممارسات الثقافة في القرن التاسع عشر، سانت إتيان، منشورات جامعة سانت إتيان «القرن التاسع عشر في تمثيلات»، 2008، الصفحات من 440 إلى 455. أعيد نشر هذا النص في: Études de philosophie littéraire, Paris, De l'incidence éditeur, 2014, p. 59-80).

6. انظر الملف:
«Annus mirabilis » dirigé par Antoine Compagnon dans Fabula-LHT, n° 111966 2013, URL : http://www.fabula.org/lht/11/.

يَمضِي في هذا الاتّجاه. ومع ذلك، يحتوي الكتاب -بالإضافة إلى تحليلات النّصوص التاريخيّة (في رواية «الجزيرة الغامضة» لجول فيرن أو رواية «Les Paysans» لبلزاك)- على مقترحات نظريّة مهمّة. وفي مواجهة القداسة المهيمنة آنذاك للمؤلفين العظماء وطرقهم الإبداعيّة، نقل ماشري بشكل خاص مفهوم «الإنتاج» من المجال الاقتصادي إلى المجال الجمالي. لقد أكد أن الفنّ «ليس عمل الإنسان، وإنّما هو عمل من ينتجه [...]. قبل الحصول على هذه الأعمال التي هي أعمالهم بعد مسار طويل، يجب على النّاس أن ينتجوها: ليس من طريق إغواء التمنّي، ولكن من طريق العمل المنتج حقًا. إذا كان الإنسان يخلق الإنسان، فإن الفنّان ينتج أعمالاً، في ظل ظروف محدّدة: عامل ليس من نفسه، بل من تلك الأشياء التي تفلت منه بطرق مختلفة، ولا تعود له إلا بعد فوات الأوان»[1].

هذا التفكير في الظروف الماديّة والرمزيّة والتاريخية والاجتماعيّة التي «تخلق المبدعين» ستكون له أصداء في نظرية الهابيتوس لبيير بورديو[2]. لكن استبدال مصطلح «الإنتاج» بمصطلح «الخلق» لا يحلّ شيئاً في حدّ ذاته، بل قد يكون -بسبب «البعد الوضعي الذي يصاحبه»[3]- عاملاً في دفع الباحث إلى إرساء حتميّات ضيّقة. ولهذا السبب لا يتوقّف بيير ماشري عند هذا الحد، ويأخذ عبارة «إنتاج الأدب» بمعناها الموضوعي (الأدب بوصفه منتجا) وبمعناها الذاتي (الأدب بوصفه إنتاجا). الإنتاج الأدبي، كما سيقول لاحقاً، هو «الظروف الماديّة والتاريخيّة والاجتماعيّة لهذا الإنتاج الأدبي جميعها. ولكنه أيضًا، بشكل لا ينفصل، ما ينتجه الأدب نفسه، أي كل التأثيرات، والإنتاجات، وفي المقام الأول، إنتاجات المعنى التي على هذا النحو، يمكن أن تكون حاملةً لها، والتي لا يمكن استنتاجها بصورة آليّة من الأسباب التي يجب على المرء أن يربط إنتاجه بها بالمعنى الظاهري للعبارة»[4].

---

1. Pour une théorie de la production littéraire, ouvr. cité, p. 71.

2. . انظر المقال:
«Mais qui a créé les «créateurs»?», repris dans Questions de sociologie [1984], Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 207-221..

3. Pierre Macherey, «Préface à la seconde édition», Philosopher avec la littérature, ouvr. cité, p. 20.

4. Pierre Macherey, «Préface à la seconde édition», Philosopher avec la littérature, ouvr. cité, p. 20
– يجب أن نضيف هنا أن ماشري نظر أيضًا في مسألة «إعادة الإنتاج الأدبي» من خلال التساؤل عن الكيفية التي بها يستمر العمل على قيد الحياة بعد مرحلة إنتاجه، وينفلت من فقدان الميزة كما يتجاوز حدود التاريخ («من أجل نظرية في إعادة الإنتاج الأدبي» Pour une théorie de la reproduction littéraire، مقال أعيد طبعه عام 1994 المرجع نفسه، ص43-57). هذا التفكير حول «تأثيرات الأدب»، الذي بدأه سارتر بالفعل في كتابه «ما الأدب؟» (Qu'est ce que la littérature?)، موجود بشكل خاص في أعمال التاريخ الثقافي لروجي شارتييه Roger Chartier.

ما ينتجه الأدب هو تمثيلات يُمكنُ من خلالها قراءة ما هو اجتماعي، أو بالأحرى، قراءة «الإيديولوجيّة»، وهي المفهوم الثاني الذي سيواصل ماشري استخدامه، ولكن بطريقة أوسع وأكثر دقة بعد مؤلّفه من أجل نظرية في الإنتاج الأدبي. الأيديولوجيّة التي قال عنها لوي ألتوسير إنّها «تمثل العلاقة الخياليّة بين الأفراد وظروف وجودهم الماديّة»، تغدو بالنسبة لماشري «تدفّقَ الصور، والأفكار، والتمثّلات التي تعبُرنا وتمزّقنا، حتى لو لم ننتبه إليها، دون علمنا». يلتقي الأدب والفلسفة في هذه النقطة، حيث يمكّناننا من رؤية الإيديولوجيّة التي يتعاملان معها بوصفها موضوعًا، وبالتالي يعلماننا إتقانَها. إنّها ليست مسألة اختبارِ نوع ما من ظهور المعنى، تحت ضمان الحقيقة. إن المعرفة، بالمعنى المقصود في الأدب والفلسفة، هي على وجه التحديد تحرير النّفس من وهم الحقيقة التي يمكن تقديمها تحت رعاية الشرعيّة التي من شأنها ترسيخها بشكل مطلق»[1]. فالأدب إذن لا يعكس العالم وتناقضاته، كما يقول المنظّرون الماركسيون: إنه يَعملُ على الأيديولوجيا، «يخلخلها بالتشكيك فيها، والكشف عن عيوبها، وإظهار عدَم تناسقها كما لو كان ملموساً»[2]. ولأن الأدب يستخدم الخيال، ويجمع بين الموضوعات والأشكال، ويعبّر عن نفسه من خلال الشخصيّات، فإنّه يغيّر الأيديولوجيّة. من خلال شكله نفسه (نتذكر جملة بروست عن الثورة التي أحدثها أسلوب فلوبير)، يؤثّر الأدب على الإيديولوجيّة لأنها تبني وتحرّر، من خلال «إفراز، ترشّح، تدفّق، انبثاق»[3] معاني غير معروفة، وأشكال من المعرفة الاجتماعيّة التي يجب أن تؤخذ بكلّ جدية دون أن نأخذها بمعزل عن سياقها.

لم يتوقف ماشري إطلاقاً عن ممارسة القراءة الحرّة للنصوص الأدبيّة، متنقلاً في اختياراته للأعمال والمفاهيم الإجرائيّة، ولكنّه صارم في منهجه الحجاجي. نراه أقل اهتمامًا بالأعمال المشهورة على أساس أنّها غنيّة بالتفلسف philosophèmes (فاليري، هولدرلين، بيكيت، رينيه شار) مقارنة بالتقليد الروائي العظيم للقرن التاسع عشر (ستايل، بلزاك، سو، هوغو، ساند، فلوبير، فيرن)، وفي أعمال القرن العشرين (سيمينون، سيلين، كوينو). سأعطي فقط بعض الأمثلة: في سبيريديون Spiridion لجورج ساند، يدرس من خلال تنظيم القصة،

1. Entretien de Pierre Macherey avec Claude Amey, «Connaître la littérature, connaître avec la littérature», Futur antérieur, n° spécial «Le texte et son dehors», juin 1992, URL : http://www.multitudes.net/Connaitre-la-litterature-connaitre/.
2. Pierre Macherey, «Préface à la seconde édition», Philosopher avec la littérature, ouvr. cité, p. 19.
3. Pierre Macherey, «Pour une philosophie littéraire», ibid, p. 383.

الفجوة بين فلسفتين اجتماعيتين تؤثّران في ساند، فلسفة بيير ليرو وفلسفة لامينيه؛ وفي كتاب فلوبير إغراء القدّيس أنطونيوس، أو وحي من الروح La Tentation de Saint-Antoine.

كان مهتمًا بالرمزيّة الدينيّة باستخدام فلسفة الدين عند هيغل؛ وفي أسرار باريس Les Mystères de Paris، يقارن المعاملة المخصّصة لشخصيّة فلور دي ماري بنقد ماركس في العائلة المقدّسة La Sainte Famille للتفسيرات الهيغلية لرواية سو؛ وفي كتاب حول العالم في 80 يومًا لجيل فيرن، يرى الاحتفال بعالم منغلق على ذاته (يمكننا أن نلتف حوله) مستوحى من الفلسفة الوضعيّة لأوغست كونت. أما في البحث عن الزّمن المفقود À la recherche du temps perdu، الذي كرّس له عملاً، فإنّه يتتبّع بصفته فيلسوفا مسار فكر بروست: إنّه عمل «الكاتب الذي يفكّر أثناء الكتابة، ويفكّر من خلال الكتابة فقط»، الكاتب الذي سيكون من الخطأ أن يرغب في تحديد فلسفة خالصة، أو طريق مستقيم يقود إلى الحقيقة. «إن الفكر لا يهمّه إلا بقدر ما هو في طور الصيرورة، وليس متشكلاً بصورة نهائية»[1]، فهو «مكشوف في الموقف، وفي الحركة الزمنيّة للقصة»[2]، وبالتالي يمنحنا شيئًا للتفكير فيه.

في كل مسألة، يُمارسُ ماشري فلسفةً لا تدّعي جعل الأدب تابعًا، بل على العكس من ذلك تحضّ على «التعلّم» معه[3]، وتَدخلُ في حوار بين عمل الفيلسوف وعمل الكاتب من حيث الشكل والسّرد والأسلوب. وبينما تزعم الفلسفة عادة أنّها أشرف من الخطابات غير الفلسفيّة التي تدرسها، يصبح الأدب بالنسبة له «أداة لجعل الناس يفكّرون»، ودعوة دائمة كي ندرس بأدوات الفيلسوف أشكال الفكر التي تنطوي عليها مادة الصّنع الخاصة بالعمل الفنّي، ليس فيما يظهره، بل فيما يراوغه أو يحجبه.

مثل هذا النهج الذي قلّما نجد نظيراً له لدى المتخصصين في الفلسفة، لا يخلو من التصادي مع نهج الباحثين الآخرين في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة. إن المشكلة التي طرحها ماشري طوال اشتغاله بالأدب -وهي كيفيّة التعامل مع الفلسفة والأدب دون الوقوع في فلسفة الأدب التي يتعيّن فيها هذا الأخير بوصفه مجرّد موضوع- [هذه المشكلة] ترهق بالفعل عددًا متزايدًا من المؤرّخين، وعلماء الأنثروبولوجيا، وعلماء الاجتماع، وحتى المحلّلين النفسيين ورجال القانون[4] الذين يرغبون في فهم المواد الأدبيّة بالاستناد إلى

1. Pierre Macherey, Proust. Entre littérature et philosophie, Paris, éditions Amsterdam, 2013, p. 19.
2. Pierre Macherey, Études de philosophie littéraire, ouvr. cité, p. 107.
3. Pierre Macherey, Philosopher avec la littérature, ouvr. cité, p. 25.
4. Voir entre autres Pierre Bayard, Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?, Paris, Éditions de Minuit, 2004 ; Alain-Michel Boyer (dir.), Littérature et ethnographie, Nantes, Éditions Cecile Defaut,

طرق جديدة، وبمهاراتهم الخاصّة. «دعونا ننسب للأدب كما دعاه مؤرّخو الحوليّات القدرة على إنتاج مجموعة من المعارف الأخلاقيّة والعلميّة والفلسفيّة والاجتماعيّة والتاريخية[1]، من خلال أشكال الكتابة الخاصة به». ولنستمد بدورنا، ولفائدة دارسي الأدب، من باحثين في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، القدرة على تفعيل هذه المعرفة بفضل الوسائل التي يوفّرها تخصصهم، بعيدًا عن أي محاولة لاستغلال الخطاب الأدبي [بجعله مجرد أداة].

ولأن الأدب يستخدم الخيال، ولا يصوغ الحجج، فإنّه مع ذلك يَحملُ منطقًا يمكن أن يخبرنا عن العالم الاجتماعي بالقدر نفسه أو أكثر مما تخبرنا به الأعمال ذات المزاعم العلميّة، على الرّغم من أنّه يَقولُ ذلك بطريقة أخرى. إنّه لا ينتج فكرًا فلسفيًا أو اجتماعيًا أو إثنولوجيًا وما إلى ذلك، ولكنّه يقدم مادة يمكن للباحث استيعابها: فهو يكشف الواقع بِحَجْبِهِ، وفقًا لصيغة بيير بورديو[2]. غير أن الباحث في العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة لا يتمتّع بسلطة تضاهي سلطة الباحث في الأدب حتى يكلّم الأدب: فهو لا يفعل ذلك إلا بوسائل أخرى، ونظّارات أخرى، ومفاهيم أخرى. لا يوجد أي مبرّر إذن ليخشى علماء الأدب، كما فعلوا في كثير من الأحيان [في تعاملهم] مع علم اللغة وعلم الاجتماع، من أي «اختزاليّة» بسبب اقترابهم من التخصصات الأخرى[3]. وسيكون من الأفضل جداً أن يلائم علماء الأدب، في تحليلاتهم، المفاهيم وأنماط التفكير الخارجيّة، بشرط أن ترقى النتيجة إلى مستوى التوقّعات. التفكير في العالم من خلال النص الأدبي، دون التقليل من شأنه أو التقليل منه: تبدو لي «الفلسفة الأدبيّة» لبيير ماشري بمثابة ممارسة صارمة ومتواضعة

2011 ; Nathalie Heinich, Ce que l’art fait à la sociologie, Paris, Éditions de Minuit, 1998 ; Ivan Jablonka, L’histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales, Paris, Seuil, 2014 ; Richard Posner, Droit et littérature, Paris, PUF, 1996.

1. Étienne Anheim et Antoine Lilti, «Introduction» du dossier «Savoirs de la littérature», Annales. Histoire, Sciences Sociales, vol. 65-2, 2010, p. 253-254.

2. «يمكن للعمل الأدبي أن يقول أحيانًا، حتى عن العالم الاجتماعي، أكثر مما تقوله العديد من الكتابات ذات الافتراضات العلمية [...] غير أنّه يقول ذلك فقط بطريقة لا يقولها حقًا. إن الكشف يجد حدوده في حقيقة أن الكاتب يحتفظ بطريقة أو بأخرى بالسيطرة على عودة المكبوت» (بيير بورديو، قواعد الفن: نشأة وبنية المجال الأدبي، باريس، سوي، 1992، ص68–69).

انظر أيضًا: ملاحظات جان كلود باسرون في:
Le Raisonnement sociologique. L’espace non-popperien du raisonnement naturel, Paris, Nathan, 1991.

3. يقول دومينيك ماينجينو: إن العلوم الإنسانية والاجتماعية إما أن تنزل إلى دور مقدمي المعرفة المساعدة، أو أنها مطالبة بالإجابة على الأسئلة التي يطرحها علماء الأدب على أنفسهم، بنفس الشروط التي يتم طرحها بها.
(«Les deux cultures des études littéraires», A contrario, vol. 4, 2006, p. 17).

في الوقت نفسه، كما أنّها تضفي نفسًا من الهواء النقي على الدراسات الأدبيّة التي غالبًا ما تَميلُ إلى العيش على مكتسباتها المعرفيّة.

مُلاحَظاتٌ سريعة حولَ القراءةِ النقديّة فرانك شويريفيغن:

إذاَ أُنجزَ التحليل النّصي بشكل جيّد، فإنّ فائدتَه تكون مؤكّدةً. سوف نقبل هذه الفكرة مؤقتًا. بفضل التحليل، إذا كان ممكنًا، وإذا كان رصيناً، يبدو النص الذي نقرأه أكثر وُضوحًا، ويمنَحنَا إمكانيّة الوصول إليه بشكل أسهل. لا شك أنّ هذا هو السّبب الكامن وراء السّمعة السيئة للسلخ La paraphrase[1] في النقد الأدبي. أيّ شخص يَشرحُ لي أنَّ ما أراه هو بالفعل ما أراه، لا يقدّم الكثير بالنّسبة إلي. أطرده بقسوة: أنت تذكّر بالبديهيّات vous enfoncez des portes ouvertes. أريد أن يكشف الناس لي عن أشياء جديدة. وما أطلبه هو أن يقودوني إلى أسرار النّص. هنا يُطرحُ سؤالٌ آخر: كيف يتمكّن المحلّل من إقناعي بشرعيّة عمله؟ لماذا يبدو عمله رصيناً بالنّسبة لي؟ وهنا أودّ أن أميّز بين نوعين من المشروعيّة، وهما أيضًا، في النقد الأدبي، فعلان متواتران. الأول هو الإبطال. وبما أن المحلّل ليس وحيداً في مجاله، وهناك منافسة هائلة، فيجب عليه أن يثبت أنّه قارئ أفضل من أسلافه. وبالتالي، فإنّ المقاربة التي يستخدمها سيكون جوهرها، على سبيل المثال، الإبلاغ عن خطأ ما، أو إدانة القراءة الخاطئة. لم نر، ولم نرغب في رؤية ذلك... وأودّ أن أشير إلى أنَّ الأمر ليس مجرّد حيَل بلاغيّة. إن الجدل حول النّصوص ضروري لوجودها؛ وبدون هذا النّقاش، ربّما لن يكون هناك أدب.

الفعل الثاني يتولّد منطقيًا من الأول؛ وهو ينطوي على أساس صعوبة القراءة، من خلال التحليل، والتي تعزى بالتالي إلى النص. ولا بدّ من توضيح الصعوبة، والمحلّل هو من يستطيع مساعدتنا. أن يثبت النص أنه «عاجز عن الدفاع عن نفسه»، لأنّه يتيم، كما سبق أن قرأنا عند أفلاطون، هو بالنسبة للمحلّل هبة من السّماء[2]. المؤلّف غائب، وعليك أن تتكلّمَ بدلاً منه. لكن من سيتكلم ليقول ماذا؟ ولذلك سيتعيّن علينا، بالإضافة إلى ذلك، أن نتعامل مع المشكلة الدقيقة المتمثلة في «قصد الكاتب» intentio auctoris والقيود التي يفرضها على التحليل. بالتأكيد، عندما نشرع في القراءة، لم يعد بالإمكان الاتصال بالمؤلّف. إنّه بعيد،

1. يعرّف الهادي الجطلاوي مصطلح السلخ بأنه «ما يقع فيه الناقد من اجترار النّص الأدبي وسلخه عندما ينتهج نقدا ذاتيا في انخراط لا مشروط في الأثر والتصاق به وذوبان فيه يولد خطابا تمجيديا». انظر: فابريس تومريل: النقد الأدبي، تعريب الهادي الجطلاوي، دار التنوير، بيروت2017، ص327. [المترجم]

2. Phèdre, 275c-276a.

لقد مات. ومع ذلك، فهو لا يزال يتربّص في نصه مثل شبح مزعج. لقد كان في المكان وترك آثارًا. كيف نستخدم هذه الآثار بشكل فعّال في التحليل؟

سأميّز هنا مرّة أخرى بين عمليتين مختلفتين يمكن أيضًا دمج بعضهما في بعض على نحو جيّد: الأولى، احترام القصد، وتنطوي على الثناء على دقّة المؤلّف الذي كان بالتالي يخفي لعبته. ما كان الكاتب يتقصّد إلى قوله ليس قابلاً للترميم على الفور. لهذا يعدّ العمل النّقدي ضروريًّا. سيشير المحلل بعد ذلك إلى آثار السخريّة، أو يبرز تلميحات تناصيّة. باختصار، إنّه يساعدنا على اكتشاف جوهر لم نشكّ في وجوده منذ الوهلة الأولى.

العملية الثانية [تتعين بوصفها] أكثر جذريّة، وسأسمّيها ها هنا القراءة ضدّ المؤلّف. وهي تنطلق من المبدأ القائل قصد المؤلّف غير مهم بالنسبة للتحليل؛ إنه باختصار مشكلة زائفة. المؤلّف هو بالتأكيد المنتج التاريخي للنّص، وبالتالي، فيما يتعلّق بالمواد النصيّة، فهو الشخص الأوّل المسؤول، لكن هذا لا يعطيه أي سلطة على ما كتبه. باختصار، هناك من هو أكثر فطنة من المؤلّف، والأذكى هنا هو المعلّق الذي يصبح عملياً، في هذه اللحظة، قرين المؤلّف، نديده المباشر، إن شئت.

من هذه الزاوية ألجُ موضوعي الحقيقي. إذا كان التحليل الذي اقترحه بيير ماشيري لرواية Les paysans لبلزاك، في كتابه من أجل نظريّة في الإنتاج الأدبي، قد لاقى النّجاح الذي نعرفه، وإذا كان قد ترك أثراً دائمًا في نقد بلزاك، وأبعد من ذلك، في النّقد البنيوي وما بعد البنيوي في القرن العشرين، فلأنّه استطاع أن يوضّح ببراعة، من خلال مثال ملموس ومختار بعناية، المزايا العديدة التي يقدمها نسق القراءة النقديّة ضدّ المؤلّف. في الواقع، يسلّط بيير ماشري الضوء من خلال التحليل، على نوع من العلاقة المتناقضة بين عظمة العمل، وذلك القدر من البصيرة التي من الممكن أن يكون مؤلّف العمل قد امتلكها عند تأليفه. وبعبارة أخرى، بالنسبة لبيير ماشري، فإن بلزاك -بما أن موضوع البرهنة هنا يتعلق ببلزاك- هو سيد الواقعيّة لأن الأسباب الحقيقيّة لعبقريته تغيب عنه بالكامل تقريبًا. ولكي نتمكّن من سبر كنه عمل بلزاك، نحتاج إلى الناقد الذي يمثل ها هنا مرشدًا أساسيًا. وبالتالي، فإن القراءة ضدّ المؤلف هي أيضًا بالنسبة للناقد، إذا أمكننا التعبير عنها بهذه المصطلحات، طريقة لضرب عصفورين بحجر واحد. ومن خلال الربط بين العمى الجزئي الذي لاحظه عند الكاتب بلزاك والبصيرة التي ينسبها إلى أعمال بلزاك، يعلن بيير ماشري عن ضرورته كمحلّل، لقد كنّا بصدد البحث عن عمليّة فعّالة لا يمكن دحضها لإضفاء الشرعيّة الذاتيّة على الناقد، وها نحن ملاقوها.

سيقول لي أحدهم هنا: ولوكاش؟ ألا يستخدم الاستراتيجيّة نفسها في مؤلفه بلزاك والواقعيّة الفرنسيّة (1934)؟ ألا يقدّم بالفعل نوعًا من القراءة التي تناولها بيير ماشري واستعادها، وصقلها إذا شئت؟ سأجيب عن السؤال، وهو أيضًا اعتراض، [بما مفاده] أن الفرق بين بيير ماشري وجورج لوكاش يعود، على ما يبدو لنا، إلى حقيقة كون لوكاش، على الرّغم من المظاهر، لم يستخدم بعد نموذج القراءة ضدّ المؤلّف. ولذلك فإنّ النهج مختلف. يعزو الناقد المجري إلى بلزاك نوعًا من النزاهة الأخلاقيّة التي تجبره على تأكيد أشياء تعتبر محرجة للغاية بالنسبة له، نظرًا للالتزام الذي قطعه على نفسه بوصفه شخصيّة عموميّة. وبعبارة أخرى، فإنّ بلزاك، بالنسبة إلى لوكاش، يدعو سياسيًا إلى مجتمع منظم وتراتبي؛ فهو يرى، وهو يكتب عمله، أننا ما زلنا بعيدين عن الهدف، ولديه الشّجاعة لقول ذلك. وبعبارة أخرى، فإنّ لوكاش لا يقرأ ضدّ بلزاك، بل يقرأ معه، إنّه يشيد بالصدق الفكري للرّوائي.

يكتب الناقد على سبيل المثال: «إذا كان التطور الفنّي الداخلي للمواقف والشخصيّات عند الواقعيين البارزين مثل بلزاك أو ستندال أو تولستوي، يتعارض مع تحيزاتهم الخاصّة، أو حتى مع قناعاتهم المقدّسة، فإنّهم لن يتردّدوا للحظة في وضع الأحكام المسبقة والقناعات جانبًا، وسيصفون ما يرونه حقًا»، ونقرأ في مكان آخر: «في التناقض بين التصور والتحقّق، في التناقض بين المفكّر والسياسي بلزاك ومؤلّف الكوميديا البشريّة La comédie humaine تكمن عظمته التاريخيّة»[1]. سأقول بكلماتي الخاصة إنَّ لوكاش يحدّد بالتأكيد عند بلزاك الانقسام الداخلي في العمل، و«التفاوت»، الذي ليس سوى التعبير الذي سنجده عند ماشري، غير أنّ هذا «التفاوت» ليس -في نظر لوكاش- نتيجة للافتقار إلى الوضوح أو البصيرة، وهو ما يفسّر بدوره ضرورة التدخل النقدي. باختصار، بالنسبة إلى لوكاش، بلزاك يعرف ذلك تمامًا، يعرف إلى أين يمضي.

الأمر مختلف مع بيير ماشري الذي يعتبر بلزاك «واقعيًا ألمعيًّا» على وجه التحديد، لأنّه من الممكن حرمانه من «سلطته التأليفيّة»، وأذكّر بمفتتح تحليل رواية Les Paysans: «إن المشروع الرّوائي كما تصوره بلزاك ليس بسيطًا بل مشتركًا، ويتم التعبير عنه بعدة خطوط متباينة في الوقت نفسه». ونقرأ بعد ذلك مباشرة: «كل شيء يحدث كما لو أن بلزاك، أثناء كتابته عملاً، أراد أن يقول عدة أشياء في آن واحد: وكما سنرى، فقد نجح بالفعل في كتابة عدة

1. Balzac et le réalisme français, Paris, La Découverte, 1999, p. 14 et p. 19.

أشياء، ليست بالضرورة الأشياء التي كان يقصدها هنا»[1]. ولذلك فإنّنا نفهم أنّه من الضروري في هذا النّوع من التحليل أن يتمّ طرح القصد جانبًا. لا يهم، إنه بالضبط عقبة معرفيّة.

يكتب بيير ماشري أيضًا على سبيل المثال: «إن «فكر» بلزاك لا يحظى بالاهتمام إلا بوصفه عنصراً من عناصر الإنتاج الأدبي: مأخوذ في روابط النّص، والذي لا يمكن قياس أهميته من خلال قيمته الأيديولوجيّة. لذلك يجب علينا أن نتخلى عن تطبيق هذه القراءة السلبيّة والاختزاليّة على عمله، والتي، بدعوى إزالة السطح غير الضروري والمضلّل، تذهب مباشرة إلى عمق العمل، وتدمّره بشكل مضاعف: من خلال تحليله وإزالة ما يمنحه القيمة الخاصّة به» (ص291). علاوة على ذلك، نقرأ ما يلي: «يتعهد بلزاك عند كتابته رواية بقول شيئين في الوقت نفسه، لا يمكن أن يؤخذا لبعضهما بعضا [...] يمكن أن يكون هاذان القصدان امتدادًا لبعضهما البعض: اقتراح القانون (العقيدة) بناءً على تحليل الحقيقة (الوصف الموضوعي للحالة والطبيعة) وإعطائها معناها. في الواقع، ليس هذا هو الحال: إنّها مسألة حركتين مختلفتين، بعيدًا عن أن يكمّل كل منهما الآخر، وأن يندمج بعضهما في بعض، يسيران في اتجاهين متعاكسين ويتنافسان بشكل متبادل» (ص292). كلمات كاشفة. إذا كانت القراءة ضدّ المؤلّف استراتيجيّة تأويليّة فعّالة، وإذا كان لها، في الوقت الذي كتب فيه بيير ماشري هذه السّطور، وفي أوساط بلزاك على وجه الخصوص، مستقبل مجيد ينتظرها[2]، فإنّ هذا النّوع من التحليل-ليس هذا هو الحال مع النّموذج الأول الذي وصفناه، حيث يوجد إجلال- ينجح في الآن ذاته في تأكيد القوة الفكريّة للعمل، والحاجة إلى القراءة النقديّة. الأمران، بطريقة ما، يسيران جنباً إلى جنب. لذلك يُقالُ لنا: العمل قويّ، ذو رؤية؛ فهو يتيح فهم تعقيد التاريخ على نحو أعمق بكثير من التحليل الاجتماعي أو الأيديولوجي. لكنّ الجزء الثاني من الإجابة لا يقلّ أهمية: لماذا يتمتّع العمل بهذه الأهميّة، وهذه القوة الضاربة؟ ويضيف النّاقد: حسنًا، لأنّ المؤلّف نفسه لم يفهم شيئًا مما يفعله، بينما فهمت أنا كلّ شيء؛ ومن الآن فصاعدًا، لا يمكن للعمل أن يوجد إلا إذا كان مصحوبًا بتحليل نقدي. لقد تعيّن هذا أيضًا بوصفه الهدف الذي كان لا بدّ من تحقيقه.

ثمة شيء واحد يظلّ بحاجة إلى الكشف عنه ها هنا، وهو المسألة، المحرجة بالقدر

1. Pour une théorie de la production littéraire, Paris, Maspero, 1966, p. 287.

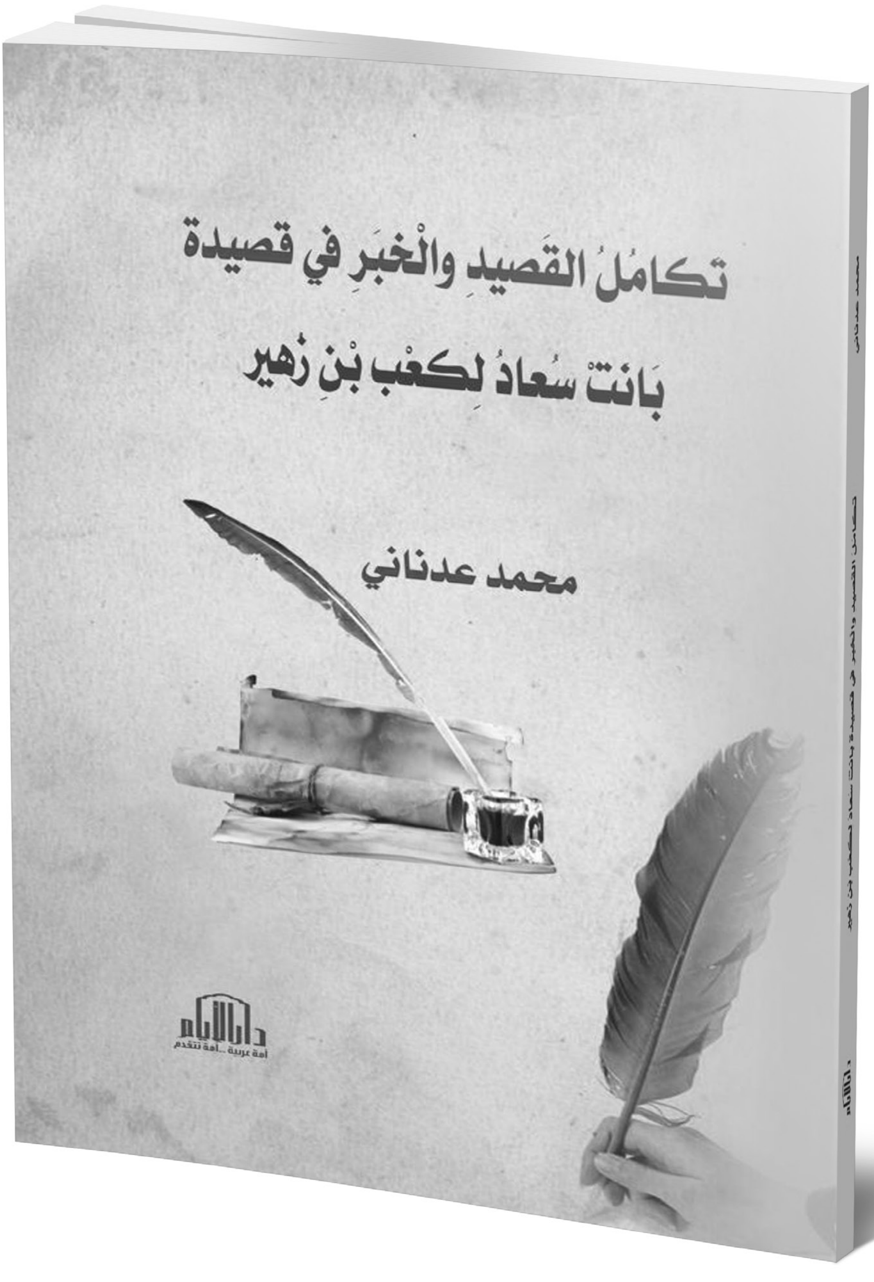
2. [1]. انظر تحليلات كل من بيير باربيريس، ورولان بارت (الذي هاجمه باربيريس)، حول «تعدد المعنى» (S /Z)، ولوسيان دالانباخ حول «إلحاح الشذرة» «l'insistance du fragment» في الكوميديا البشرية
(«Le tout en morceaux», Poétique, 42, 1980, «Du fragment au cosmos», Poétique, 40, 1979).

نفسه، المتعلّقة بمعرفة ما إذا كان نموذج القراءة ضدّ المؤلّف، حيث نقترح لذلك تمرينا، في الحالة التي تعنينا، قراءة بلزاك ضدّ بلزاك، لن يكون كذلك، على نحو مفارق، وبالتالي، على نحو متناقض، نموذج «بلزاكي». أعني بهذا أنّه عندما نفكّر في الأمر قليلاً، ربّما يكون هذا النموذج مبنيًا في البداية على تمثيل معيّن للعبقريّة والفنان «العبقري» الذي ندين به للرومانسيّة، والذي يقدّم له عمل بلزاك الكثير من التبيين بشكل ملموس للغاية. أفكّر في شخصيّة مثل لويس لومبير، وهو أيضًا شخصيّة بديلة للكاتب. لويس، كما نعلم، يكتب أشياء رائعة، لكنّه للأسف، لا يستطيع تفسيرها بنفسه. هذه أشياء رائعة وغامضة. والسّبب هو أن لويس عبقري ومجنون في الوقت ذاته، وكلام العبقري المجنون يَحتاجُ إلى التفسير والتعليق عليه، حتى نتمكّن من تعلّم شيء منه؛ بمعنى آخر: لويس لا يكون عظيمًا إلا من خلال الأشعار التي كرّسها بلزاك لحياته وعمله. وبشكل أكثر قسوة، ولتوضيح هذه النقطة: إذا لم يكن هناك دليل استعمال، فلن تكون هناك عبقريّة.

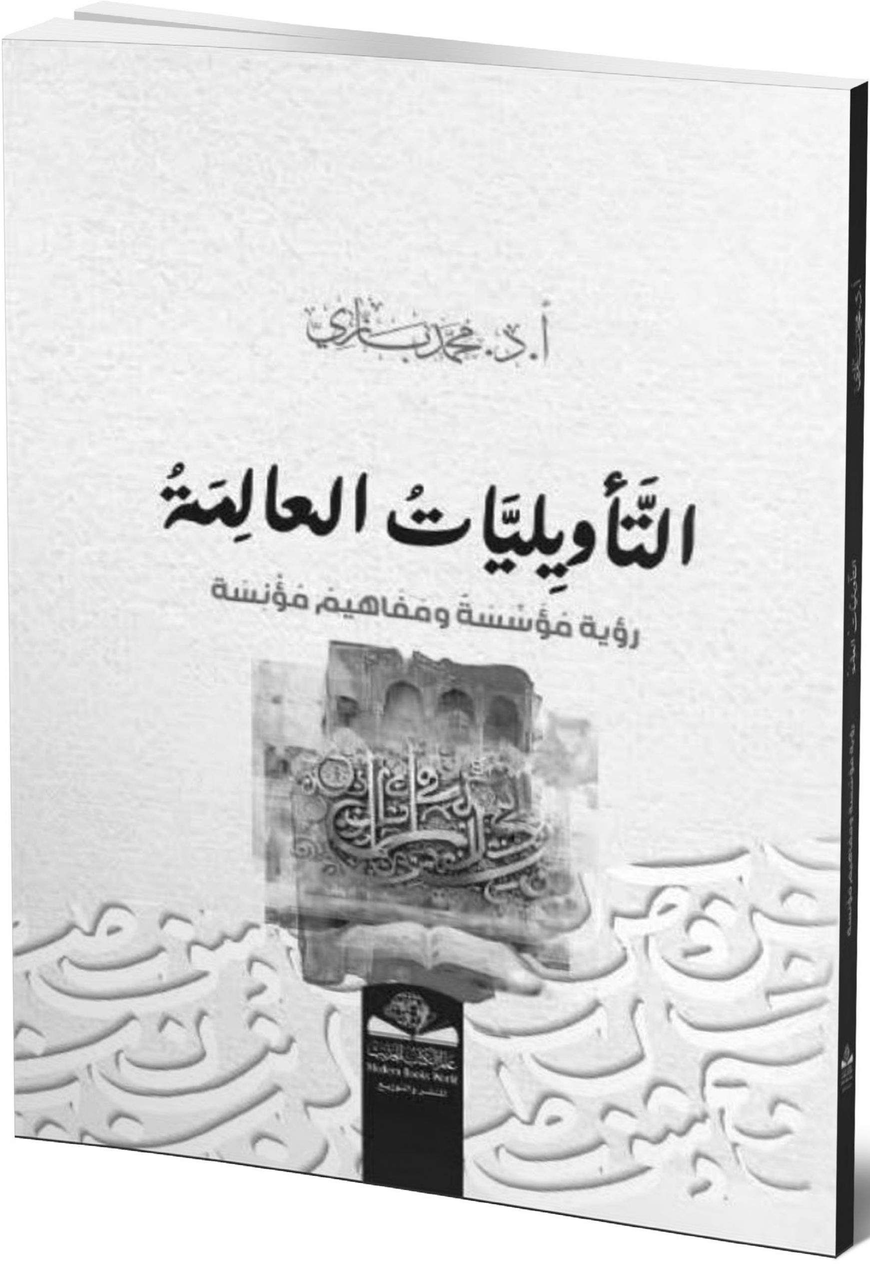
نحن نعلم أن بلزاك أنهى قصّته عن حياة لويس لومبير بنوع من التفضيلات: «هذه هي الأفكار التي تمكنت، دون صعوبة كبيرة، من تقديم أشكال لها فيما يتعلق بفهمنا»[1]. أعتقد أنه يمكننا القول دون أن نجانب الصواب كثيرًا بشأن قيمة النّص الذي قدمته هذه «الأفكار» نفسها كما هي، وبالتالي لولا الإطار التوضيحي الذي أعطاهُ لها بلزاك، لكانت بلا فائدة. لذلك فإنّ عبقرية لومبير هي نتيجة للإطار، وبالتالي، إذا شئت، لتعليق بلزاك. هل يسمح لنا هذا أن نؤكّد –وهو أمر لا ينتقص بأيّ حال من الأحوال من قيمة تحليله، ولا من الأهميّة التي كانت له، ولا تزال، في تاريخ نقد بلزاك– أن بيير ماشري، وبطريقة معينة، عندما يقرأ Les Paysans، فإنّه يشكّل بالنسبة لبلزاك، ما يشكّله هذا الأخير، في النّص عن لويس لومبير، للبطل الذي يَحملُ الاسم نفسه؟

سأترك لك [مهمّة] التفكير في السّؤال أيّها القارئ الكريم.

1. La Comédie humaine, édition Castex, t. XI, Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1980, p. 689.


تكاملُ القَصيدِ والْخبَرِ في قصيدة
بَانتْ سُعادُ لِكعْب بْنِ زُهير
محمد عدناني
دار الأيام
أمة عربية ...أمة تتقدم
محمد عدناني
تكامل القصيد والخبر في قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير

مفاهيم وقضايا نقدية


أ.د. محمد بازي
التَّأويليَّاتُ العالِمَةُ
رؤية مؤسسة ومفاهيم مؤنسة
Modern Books World

النقد الثقافي:
دراسة في المفهوم والآليات

صلاح الدين أشرقي[1]

المقدمة:

ثمة اهتمام كبيرٌ بالنقد الثقافي في النقد العربي المعاصر، ونرى أن من أهم أسباب هذا الاهتمام انفتاح هذا النقد على حقول معرفية متعددة؛ مما يجعل نظرته إلى القضايا التي يعالجها، والخطابات التي يحللها، نظرةً رحبة، على عكس بعض نظريات النقد الأدبي، التي كانت تنطلق من نظرة ضيقة، تركز على قضية معينة، ويمكن أن نُمثِّل لها بالبنيوية، التي اهتمت بالنسق الداخلي للنصوص، وبالنسق اللغوي خاصة، ذلك الذي لم تتجاوزه إلى أنساق أخرى: ثقافية واجتماعية، في حين أن النقد الثقافي يحاول أن يحلل الخطابات تحليلا يقترب من الشمولية، وما يمنحه هذه الميزة هو بنيته المعرفية المنفتحة؛ حيث يستثمر مختلف النظريات التي يمكنها أن تمده بمفاهيم التحليل وآلياته. وعليه، فقد وجد النقاد العرب في النقد الثقافي حلّا لإشكال التحليل الضيق للخطابات.

لكنْ، على الرغم من هذه الإيجابيات، فإن النقد الثقافي يطرح بعض الإشكالات، المتمثلة في المفهوم والآليات؛ فالمتصفح للمؤلفات النقدية العربية التي تناولت هذا النقد، سيلاحظ أن أغلبها وظف المفهوم الذي اقترحه الناقد عبد الله الغذامي؛ أي إنهم ينظرون إلى النقد الثقافي بوصفه نقدا للأنساق الثقافية المضمرة القبيحة، إلا أن أنّه لا ينحصر في هذا المفهوم فحسب، بل هو مفهوم متشعب، تتعدد معانيه بتعدد المرجعيات المعرفية التي أسّسته. ومن الإشكالات الأخرى، أيضا، صعوبة إيجاد آليات واضحة ومحددة يمكن الاشتغال بها للقيام بتحليل ثقافي لخطاب ما. لذا، فإننا سنحاول أن نبين بعض هذه الآليات، وكيف يمكن توظيفها في تحليل الخطابات.

---

1. باحث في الأدب الحديث، الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين- جهة الشرق/ المغرب.

1. مفهوم النقد الثقافي:

لقد نشأ النقد الثقافي في مرحلة ما بعد الحداثة، ويشكل هذا المعطى عنصرا موجها؛ بحيث إن أهم خاصية تميز النقد الثقافي هي انفتاحه على حقول معرفية متعددة، إذ يستثمر مختلف النظريات التي يمكنها أن تمده بآليات تحليل الخطابات؛ وبمعنى أدقّ، فإن النقد الثقافي لا يناصر التخصص، بل يُبقي نفسه منفتحا على كل الحقول المعرفية الأخرى. وعليه، فإنه «مزيج من المنهجيات والرؤى النظرية المستمدة من التاريخ، والأنثروبولوجيا، والجغرافيا الثقافية، ونظرية السينما، وعلم الاجتماع، والفلسفة القارية، والنظرية الأدبية؛ وهذا على سبيل المثال فقط لا الحصر»[1].

يُبين لنا هذا النص الخلفية المعرفية المركبة للنقد الثقافي؛ إذ إنه ينفتح على حقول معرفية متعددة، تُزوده بآليات الاشتغال، غير أن ما يهمنا، ها هنا، هو انفتاح النقد الثقافي على النظرية الأدبية، واستفادته منها؛ مما يؤكد الارتباط الوثيق بين النقد الثقافي ونظريات الأدب، فالنقد الثقافي لا ينفصل عن النقد الأدبي، ولم يأت ليُعوّضه؛ كما ذهب إلى ذلك مجموعة من النقاد العرب الذين خاضوا في هذا المفهوم[2]، بل العكس؛ فالنقاد الثقافيون يمارسون التحليل الأدبي، وهذا ما أكده فنسنت ليتش في قوله: «تمكّن مثقفو نيويورك بفضل ميلهم لربط الأدب بصورة وثيقة مع الثقافة من أن يمارسوا أشكالا عديدة من البحث تتراوح من السيرة الفكرية إلى تاريخ الأفكار ومن دراسات النوع الأدبي ذات القاعدة العريضة إلى

1. Castle, Gregory and others, The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory, p. 1014.

2. ومن أهمهم عبد الله الغذامي في كتابه «النقد الثقافي»، إذ يرى أن النقد الأدبي غير قادر على كشف الخلل الثقافي، مما جعله يعلن عن موت النقد الأدبي وتعويضه بالنقد الثقافي. انظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2005م، ص8.
يفصل الغذامي بين النقدين (الأدبي والثقافي)، عكس ما ذهب إليه النقاد الثقافيون الغربيون الذين استثمروا نظريات الأدب ولم يتخلوا عنها، وبالإضافة إلى الغذامي نجد مجموعة من النقاد الآخرين الذين تبنوا نفس توجه الغذامي، ومن بينهم سمير خليل الذي يرى في كتابه «النقد الثقافي: من النص إلى الخطاب» أن النقد الثقافي يبتعد عن الأدوات المنهجية المستعملة في النقد الأدبي، وهي أدوات تبحث في بنية النص وفي ما هو بلاغي/ جمالي أما النقد الثقافي فيبحث في الأنساق المضمرة للخطاب ويتعامل مع النص الأدبي بوصفه حادثة ثقافية كغيرها من الحوادث الثقافية.
انظر: سمير خليل، النقد الثقافي: من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهري، العراق، 2012، ص7.
وهناك نماذج نقدية عربية كثيرة فصلت بين النقد الثقافي والنقد الأدبي، مثل أحمد الشرماني في كتابه «دينامية النسق الثقافي»، وهذه النماذج النقدية كلها اتبعت طرح الغذامي في هذا الشأن ولم تنتبه إلى أن مفهوم النقد الثقافي في أصله هو مفهوم متشعب لا تتجلى وظيفته في نقد الأنساق المضمرة فحسب، كما أنه يستعير مجموعة من آليات التحليل من النظرية الأدبية، مثل السيميائيات.

التحليل النفسي بدون أن يتخلوا لا عن الشرح النصي الدقيق ولا النقد التقييمي ولا التحليل الاجتماعي»[1].

وعليه، فإن المكون الجمالي الأدبي غير مقصي؛ لذا يصعب أن نتحدث عن مفهوم النقد الثقافي دون أن نربطه بالنقد الأدبي الذي هو المسؤول الأول عن تحليل جماليات الأدب وهو الذي يَمد النقد الثقافي بآليات التحليل الأدبي للخطابات، لذا فإن النقد الثقافي لم يلغِ النقد الأدبي؛ بل سعى إلى تجاوز التحليل الأكاديمي الضيق الذي ساد في نظريات النقدَ، وهذا ما أشار إليه إدوارد سعيد الذي قسّم ممارسات النقد في الغرب إلى أربعة أقسام: الأول هو «النقد العملي»؛ مثل مراجعة الكُتب، والثاني «التاريخ الأدبي الأكاديمي»، والثالث «التقويم والتأويل من زوايا أدبية»، والرابع «النظرية الأدبية»[2].

ويرى سعيد أن هذه الممارسات النقدية الأربع اعتمدت على مبدإ التخصص؛ مما جعلها تغفل مجموعة من القضايا والإشكاليات في تحليلها للخطابات، وهذا التخصص يؤدي إلى قيام ما يسميه إدوارد سعيد بـ «عبادة الخبرة»، التي هي عبارة عن خدمة تُسدى وتُباع للسلطة المركزية في المجتمع[3]. وعليه، فقد جاء النقد الثقافي من أجل أن يُلغي التخصص والخبرة؛ وذلك من خلال وضع الخطابات ضمن إشكاليات أوسع: ثقافية وسياسية واجتماعية. لذا، يمكن القول إن النقد الثقافي هو طريقة تفكير مختلفة؛ إذ يرى النقاد الثقافيون أن الخطابات تتفاعل مع الحياة اليومية للمجتمعات، وتكشف عن أنساق خفية وعلاقات بين: المركز والهامش، السلطة والمعرفة، الأنا والآخر... وتُشكّل هذه العلاقات مركز اهتمام النقد الثقافي.

ويتجلى تجاوز النقد الثقافي للممارسات النقدية السابقة في طريقة نظرته إلى النصوص؛ حيث يرى أن «النصوص دنيوية، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذاك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من الخطابات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسّرتها حتى حين يبدو عليها التنكر لذلك كله»[4]، والنصوص، من خلال هذا المنظور، ليست بنيات مغلقة كما نجد في بعض نظريات الأدب، مثل «النظرية البنيوية» التي

1. فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي: من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة: محمد يحيى، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المشروع القومي للترجمة، مصر، 2000م، ص104.
2. إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2000م، ص5.
3. نفسه، ص6.
4. نفسه، ص8.

تعاملت مع النص تعاملا سكونيا؛ حيث أقصت التاريخ، والثقافة، والمجتمع وركزت على بنيات النص الداخلية.

ولذلك سعى النقد الثقافي إلى إعادة الحياة للنصوص من خلال مساءلة الظروف المحيطة بالنص، لكن ليس من أجل إثبات استحواذها على بنيات النص الداخلية، وإنما من أجل تحليل ما يُفصح عنه النص وما يُخفيه من معطيات ثقافية، وتاريخية، واجتماعية خاصة، لذلك فإن مهمة الناقد الثقافي تتمثّل أساسا في التنقيب والاكتشاف، ولتحقيق هذه المهمة يعتمد الناقد على مجموعة من الإجراءات المتعددة والمختلفة؛ حيث إن النقد الثقافي ليس محددا أو ثابتا مثلما نجد في نظريات تخصصية أخرى، فهو يناهض التخصص ويلجأ إلى انتقاء الآليات التي تكون ملائمة للخطاب الذي يُحلله الناقد، مما يجعلنا نقول: إن النقد الثقافي هو طريقة تفكير وليس منهجا أحاديا مكتفيا بذاته؛ حيث إنه يتنصّل من المنهج الأحادي؛ والذي هو ضد طبيعته المنفتحة والمُتكيفة مع مختلف النظريات، وما يُعطي لهذا النقد مرونته وتكيفه مع مختلف الخطابات؛ هو ما يمكن أن نسميه بالفحص الذاتي لطرائقه وتصوراته، إذ يواكب دائما تغيرات المجتمع وأنظمة التعبير الثقافي المختلفة، ويسمح له هذا النقد الذاتي بالتجدد والتطور المستمر من حيث أدوات الاشتغال، وربما هذه الخاصية هي التي تجعل من الصعب العثور على طريقة محددة في التحليل الذي يقدمه النقد الثقافي، وهو ما يدفعنا إلى أن نكون حذرين في النظر إلى النقد الثقافي بوصفه «منهجا»؛ حيث إن المنهج لديه شروطه ومعاييره ومن أهم هذه المعايير: الانسجام، وهذا ما أكده محمد الدغمومي في قوله: «معنى هذا أن المنهج لا يكون منهجا وهو يشمل ممارسات مختلفة في المنطلقات والإجراءات وإلا دل ذلك على تعميم لا جدوى من استخلاص محتواه النظري»[1]؛ فالمنهج بنية شاملة ومتجانسة وينبني على خلفيات فلسفية ومعرفية محددة، والمتأمل في النقد الثقافي يجد عكس هذا الأمر؛ حيث يغيب الانسجام بين عناصره وبين الخلفيات المعرفية والفلسفية التي أسهمت في تَشكُّله، لذلك من الصعب أن نقول إنه منهج؛ بل هو ممارسة للتفكير في قضايا متعددة، وهذه الممارسة تستفيد من نظريات مختلفة وتستثمرها في التحليل والتفسير وذلك ضمن ما يسمى بـ «التكامل المعرفي».

وكما أن للنقد الثقافي مصادر معرفية متعددة في التحليل، فإن له معاني مختلفة أيضا، بمعنى أنه لا وجود لمفهوم أحادي للنقد الثقافي، وإنما هناك مفاهيم متعددة بحسب الخلفية المعرفية التي ينطلق منها الناقد الثقافي، وبناء على ذلك تتعدد طرائق التعامل

1. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، المغرب، ط1، 1999م، ص136.

مع الخطابات، كما تتعدد المواضيع والقضايا، ومن معاني النقد الثقافي أنه نقد للأنساق الثقافية، والاجتماعية، والسياسية المُضمرة، ونقد للهيمنة في مختلف تجلياتها سواء أكانت في خطابات أدبية أم سياسية سلطوية، وهو بذلك استراتيجية مُقاوِمة للهيمنة والمركزية، وكاشفة لمقاصدها وأهدافها الخفية، ونجد هذا المفهوم عند نقاد ما بعد الكولونيالية الذين سعوا إلى دراسة ما وراء الخطاب الظاهر، وإدوارد سعيد -على سبيل المثال- قدّم دراسات مهمة جدا في هذا الجانب عندما حلّل الخطاب السردي الروائي الغربي خاصة؛ فلم يهتم بجمالياته الأدبية فقط -من قبيل ما كان مألوفا في الدراسات النقدية التي انحصرت في التحليل الأدبي الخالص- بل تجاوزه من خلال ربط الروايات بسياقاتها الثقافية، والرمزية، والإيديولوجية؛ بمعنى أنه نَظَر إلى السرد الروائي بوصفه «علامة دينامية يتمفصل وفق نظام ترميز مزدوج أدبي-ثقافي يعكس رهانات الاستراتيجية السردية، حيث تستحضر سياقات الهوية والمُتخيل والتاريخ وتجاذبات المعرفة والقوة من أجل فرض تصور معين للعالم، أو التحيّز لتمثيلات على حساب تهميش تمثيلات أخرى»(1).

نلاحظ أن النقد الثقافي، وَفقا لمرجعية ما بعد الكولونيالية، يُعد استراتيجية استكشافية تسعى إلى الغوص في البنيات العميقة، والكشف عن المَسكوت عنه، وتِبيان التحيّزات الموجودة في الخطابات، وهذا المعنى لا نجده حاضرا -بالقوة نفسها- عند النقاد الثقافيين الذين تبنوا المرجعية الماركسية؛ من أمثال تيودور أدورنو، وماكس هوركهايمر، فلقد اهتم هؤلاء بقضايا أخرى ترتبط بخطابات الثقافة الجماهيرية؛ التي هي نتاج للنظام الرأسمالي الاحتكاري. وبناء عليه؛ حللوا أشكالا مختلفة من الثقافة الجماهيرية، وربطوها بالعامل الاقتصادي أساسا، وخَلَصوا إلى أن النظام الرأسمالي الجديد حوّل الثقافة إلى صناعة، وإلى سلع تجارية؛ مما أسهم في ظهور أشكال ثقافية بسيطة وساذجة، هَمُّها الوحيد هو الربح الاقتصادي، وهذا الأمر أدى إلى هبوط قيمة الثقافة، وحوّلها من ثقافة راقية وهادفة؛ مثل الشعر والمسرح والرواية، إلى ثقافة سوقية، ويتضح أن مفهوم «النقد الثقافي -عند بعض النقاد الثقافيين الماركسيين، وعند نقاد مدرسة فرانكفورت خاصة- يسعى إلى محاربة الهيمنة الاقتصادية؛ من خلال تحليل الوسائل الثقافية التي تُرسّخها وتعزّزها.

ويمكن أن نتحدث عن مفهوم آخر للنقد الثقافي في مرجعية التاريخانية الجديدة؛ حيث نجد مجموعة من الإشارات عند التاريخانيين الجدد؛ والتي يمكن من خلالها أن نُحدد مفهوم النقد الثقافي عندهم، ونأخذ على سبيل المثال ميشيل فوكو الذي أثَّر تأثيرا

1. محمد بوعزة، سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، المغرب، ط1، 2014م، ص37.

فعّالا، وكان سببا أساسا في ظهور التاريخانية الجديدة، وتأسس ذلك انطلاقا من مفهومه للخطاب وعلاقته بالسلطة، والتصور الجديد الذي جاء به حول التاريخ[1]، وينصب اهتمام عمل ميشيل فوكو حول التاريخ: «الذي يمكن معاينته وفقا للثقافة الحديثة، ولقوى السلطة والمعرفة السائدة، على أنه يشمل الأحداث المؤثرة في أفراد زمن معين، وليس فقط في الطبقات الحاكمة»[2].

لقد قام فوكو بدراسة حفرية لتاريخ الثقافة الغربية باحثا عن الوسائل التي توظفها السلطة لفرض الهيمنة على أفراد المجتمع، ويختلف التحليل الثقافي الذي مارسه فوكو في كونه لا ينطلق من عنصر محدد في الدراسة، فهو تحليل مُركّب ينظر إلى القضايا التي يُعالجها من منظور منفتح على عوامل متعددة، وهذا ما أكده في تِبيانه كيفية النظر إلى قضية السلطة وتحليلها؛ حيث يقول إنّ «الأمر لا يتعلق بتفعيل السلطة مفهومة كهيمنة وكتحكم في الذات، كمعطى أساسي، وكمبدأ وحيد للتفسير أو للقانون الذي لا مفر منه. بالعكس يلزم أن نَعتبرها دائما كعلاقة داخل فضاء متداخل. يلزم أن نُفكر فيها داخل علاقة غير مفصولة عن أشكال المعرفة، كما يلزم التفكير فيها دائما بشكل يجعلنا نراها مرتبطة بمجال لإمكانية، وبالتالي لمعكوسية ممكنة»[3]، ومن هنا يتضح بأن التحليل الثقافي الذي مارسه فوكو تتفاعل فيه مجموعة من العناصر وينفتح على عوامل متعددة.

لقد تبنى فوكو تصورا مختلفا للتاريخ لا يفصل بين الماضي والحاضر، بل العكس؛ يرى أن الحاضر ليس إلا صورة للماضي الذي لم يمض فعلا؛ بل إنه يُوجِّه الحاضر، وهذا ما أوضحه عندما تحدث عن اختفاء مرض الجذام وظهور أشكال أخرى من الحالات المرضية التي حلّت محله ومُورِس عليها القمع والإقصاء الذي مورس على مَرضى الجذام نفسه، ويقول فوكو: «اختفى الجذام، وتوارى المصاب به أو كاد من الذاكرة، إلا أن بنياته ستستمر. فستشهد الأماكن ذاتها نفس لعبة الإقصاء قرنين أو ثلاثة بعد ذلك. فقد حلّ الفقراء والمشردون والخاضعون للإصلاح والمَرضى عقليا محلّ المصاب بالجذام، وسنرى أي نوع من الخلاص سيقود إليه هذا الإقصاء للمُقصي وللمَقصي. لقد استمرت الأشكال حية

1. ستيفن غرينبلات وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، ترجمة: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2018م، ص7.
2. روبرت وشنو وآخرون، التحليل الثقافي، ترجمة: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، مراجعة وتقديم: أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 2009م، ص203.
3. ميشيل فوكو، ما هو النقد؟ تليه نصوص حول ثقافة الذات، ترجمة: محمد أزويتة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2018م، ص60.

بإحالات دلالية جديدة وضمن ثقافة مختلفة، خاصة تلك المتعلقة بالفصل الدقيق الذي يُعد إقصاء اجتماعيا، ولكن يُنظر إليه باعتباره إدماجا روحيا»[1].

يتبنى فوكو تصورا جديدا للتاريخ؛ حيث يرى بأن أشكال القمع والإقصاء التي تعرّض لها الإنسان الغربي في القرون الماضية لم تَزُل بشكل تام؛ بل ظلت موجودة في التاريخ الحاضر بأشكال مختلفة، إذ إن لكل حقبة تاريخية أشكالها الخاصة من القمع والإقصاء والعنف التي توظفها السلطة للهيمنة على الأفراد، وقد أثرت هذه الأفكار بشكل قوي في نقّاد التاريخانية الجديدة الذين اهتموا كثيرا بقضية السلطة في مختلف أشكالها السياسية، والمعرفية، والخطابية؛ ذلك أنهم ركزوا على هيمنة هذه السلطة على الماضي، وكيف يُعاد إنتاجها في الحاضر بوسائل وطرائق مختلفة[2].

وعليه؛ لم يَعد الماضي زمنا مُقدسا وحقيقة تاريخية غير قابلة للشك أو النقاش، وقد تعامل التاريخانيون الجدد معه بوصفه سرديات ومرويات يتم استرجاعها ضمن خطاب إيديولوجي مؤسساتي[3]، وعليه فإنه يخضع إلى مجموعة من التعديلات، مثل إضافة بعض الأحداث غير الواقعية وإقحامها داخل تلك المرويات، أو حذف وقائع معينة حقيقية لعدم موافقتها لإيديولوجيا السلطة... لذا، فقد تم إعادة النظر في التاريخ بصفة عامة وفي الزمن الماضي بصفة خاصة؛ حيث حلل التاريخانيون الجدد التاريخ الماضي وبحثوا عن مدى موضوعية المعرفة التي يُنتجها، كما ربطوه بالحاضر الذي يُعد امتدادا له، فالنقد الثقافي في مرجعية التاريخانية الجديدة يهتم بدراسة التاريخ دراسة حفرية لا تستسلم للمرويات التي يسردها المؤرخون؛ بل تقوم بفحصها وربطها بسياقاتها المتعددة وبالسلطة خاصة، وكشف دورها في توجيه التاريخ وتمرير خطابات تهدف إلى الهيمنة على الأفراد وإخضاعهم لقبضتها.

ومن مفاهيم النقد الثقافي أنه دراسة لوسائل الاتصال وللثقافة الجماهيرية؛ حيث يواكب هذه القضايا الجديدة، ويسعى إلى التعامل معها بوصفها خطابات تستلزم البحث عن خصائصها ووظائفها في المجتمع، ونجد هذا المفهوم في المرجعية الأنجلوساكسونية الأمريكية خاصة. وبالمقابل، نجد مفهوما آخر مخالف، يتجلى في المرجعية الماركسية

1. ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006م، ص26.
2. ستيفن غرينبلات، التاريخانية الجديدة والأدب، ص9.
3. نفسه، ص8.

وفي مدرسة فرانكفورت خاصة؛ حيث يتجه النقد الثقافي في هذه المرجعية إلى نقد وسائل الاتصال المعاصرة والثقافة الجماهيرية، وينظر إليها بوصفها تمارس عنفا رمزيا على المتلقي وتؤسس نمطا سلبيا من الاستهلاك، وقد انتقد مجموعة من أشكال هذه الثقافة الجماهيرية، مثل الموضة، والموسيقى الهابطة التي تجعل أذواق الناس بسيطة وساذجة، فتحوّلت معها الثقافة إلى صناعة تشبه المواد الاستهلاكية الأخرى، وبذلك؛ فإن النقد الثقافي هنا هو نقد لسياسة الرأسمالية والخطابات الجديدة التي أفرزتها، وهو بذلك يتناقض مع المفهوم الذي نجده عند النقاد الثقافيين الأمريكيين.

يتميز النقد الثقافي بالتنوع والتعدد، ومن الصعب أن نتحدث عن مفهوم محدد له، وهذا راجع إلى طريقة تشكّله ونشأته؛ بحيث يعسر علينا أن نُصنِّف النقد الثقافي ونحدده في مفهوم واحد، وذلك نظرا لطبيعته التي تتميز بالحركية الدائمة، والتي لا تَثبت عند نموذج معين، بالإضافة إلى تعدد الحقول المعرفية التي أنتجته والتي تنتمي إلى تخصصات مختلفة، وكل هذه العوامل تجعل من النقد الثقافي «استراتيجية» مفتوحة على إمكانات تحليلية عديدة، وعلى قضايا متشعبة لا تقتصر على مجال الأدب فقط، كما نجد في نظرية الأدب على سبيل المثال؛ حيث إنه لا ينحصر: «حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول الثقافة، في نظام الأشياء بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية، بوصفه دورا يتنامى في أهميته، ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاجتماعية فقط، بل لأنه يُشكل كذلك النُّظم والأنساق والقيم والرموز، ويصوغ وعينا بها»[1]، وارتباط النقد الثقافي وانشغاله بالثقافة يجعله دائم التطور والتحوّل، إذ إن طبيعة الثقافة متغيرة لا تستقر على وضع محدد فهي نظام مُعقد تتشابك فيه عناصر عديدة وتؤثر فيه عوامل متعددة، لذا فمن الصعوبة أن يعتمد النقد الثقافي على أفكار ثابتة وعلى منهجية صارمة في دراسة الثقافة والتنقيب في أعماقها، وعليه؛ فإنه يعمل بمبدأ أساس وهو تطوير آليات اشتغاله؛ فكلما طوّرت الثقافة من وسائلها ومكوناتها يستثمر آليات اشتغال جديدة وأفكار متطورة تواكب تطور الثقافة وتحوُّل أشكالها. إن مفهوم النقد الثقافي الغربي منفتح ويتسم بالحركية، لذا لا يمكن أن ننظر إليه إلا بهذه النظرة الشمولية التي تتوافق وأصل نشأته وطبيعة تشكُّلِه، وعليه فإن أي محاولة لجعل مفهوم النقد الثقافي مفهوما متخصصا تُعد محاولة متعسِّفة واختزالية.

1. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: المنطلقات المرجعيات المنهجيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص15.

2. آليات النقد الثقافي:

نسعى في هذا المحور إلى تبيان بعض الآليات التي يعتمدها النقد الثقافي في تحليل الخطابات؛ حيث هناك صعوبة في إيجاد آليات محددة يمكن الاشتغال بها في إنجاز تحليل ثقافي لخطاب ما، وهذا راجع إلى كيفية نشأة النقد الثقافي، إذ تأسس في بنية معرفية رحبة مما يصعب على الناقد الثقافي أن يَعثر على طريقة محددة في التحليل، وعليه؛ فإن حديثنا عن الآليات في هذا المحور لن يكون شاملا، بل إنه من باب تقريب التحليل الثقافي للمتلقي وتبيان بعض طرائقه، أي إن هذه الآليات ليست شاملة ولا نهائية.

1.2. الآلية التفكيكية:

تعد التفكيكية من الآليات التي يعتمدها الناقد الثقافي في تحليل الخطابات، ويجب التنبيه على أن التفكيكية المقصودة هنا تختلف عن تفكيكية جاك دريدا العدمية الانفصالية، تلك التي تفصل بين النص وأي عامل خارجي يحيط به، وذلك تماشيا مع مبدأ دريدا؛ وهو أنه لا يوجد شيء خارج النص، في حين أن آلية التفكيك في النقد الثقافي هي آلية اتصالية تربط بين النص وعالمه الخارجي، مثل الثقافة، والتاريخ، والسياسة، وقد ظهرت هذه الآلية مع نقاد ما بعد الكولونيالية بشكل أساس.

تسعى الآلية التفكيكية إلى ابتكار خطاب نقيض؛ حيث يَعمد الناقد الثقافي إلى تحليل تقنيات الهدم وإعادة البناء التي يُوظفها الروائي في السرد المضاد ما بعد الكولونيالي على سبيل المثال، هذا السرد الذي يُفكك رؤى الثقافة المُستعمِرة وتمثيلاتها، ويكشف عن زيف ادعاءاتها ويبتكر تمثيلات بديلة، فالتفكيكية هي آلية تاريخية، وثقافية، واجتماعية، وسياسية، وتحضر بقوة عند إدوارد سعيد، ففي كتابه «الثقافة والإمبريالية»، ربط الخطاب الروائي الغربي بالإمبريالية وبرغبة الدول الغربية ممثّلة في بريطانيا، وأمريكا، وفرنسا إلى احتلال دول ما وراء البحار؛ أي الدول غير الغربية، إذ رأى إدوارد سعيد أن الروايات الغربية كانت متورطة في الإمبريالية، لذلك سعى إلى تفكيك هذه الروايات وإعادة بنائها من جديد من خلال المساءلة التاريخية، والثقافية، والسياسية لها، وكشف أنساقها المضمرة، وفي هذا الصدد يقول سعيد: «إن قدرا كبيرا من بلاغيات النظام العالمي الجديد الذي أعلنته الحكومة الأمريكية بعد نهاية الحرب الباردة –بكل ما فيها من تهنئة للنفس فوّاحة، وانتصارية مكشوفة، وإعلانات جليلة للمسؤولية– يمكن أن يكون قد كُتب من قِبل هولرويد، شخصية كونراد: نحن الأولون، الرقم واحد؛ من المحتم علينا أن نَقود؛ نحن رمز الحرية والنظام،

وما إلى ذلك. وليس ثمة أمريكي واحد يتمتع بالمناعة ضد هذه البنية من المشاعر، ومع ذلك فمن النادر أن يتم تأمل التحذير المُبطّن الذي تحتويه صور هولرويد وغولد، ذلك أن بلاغيات القوة تُنتج بسهولة بالغة وَهماً بالأريحية حين تُستخدم في إطار مشهد إمبريالي»[1].

ويقول إدوارد سعيد أيضا: «إن كل ما يستطيع كونراد أن يراه هو عالم خاضع كليا للغرب الأطلسي، عالم لا تُؤدي فيه أية معارضة للغرب إلا إلى تأكيد قوة هذا الغرب الخبيثة الماكرة. وما لا يستطيع كونراد أن يراه هو البديل لهذه الجملة التي لا تُضيف شيئا. فهو لم يكن قادرا على أن يفهم أن للهند، وأفريقيا، وأمريكا الجنوبية أيضا حيوات وثقافات لها تكامليتها التي لا تُسيطر عليها سيطرة كاملة الغرينغو (الأمريكيون) الإمبرياليون ومُصلحو العالم، أو على أن يسمح لنفسه بتصديق أن حركات الاستقلال المناهضة للإمبريالية لم تكن كلها فاسدة وعَميلة يُمولها السادة المحركون للدُّمى في لندن وواشنطن»[2]، ولقد فكك إدوارد سعيد أنساق الخطاب الروائي الغربي وكشف عن المركزية الغربية والاستعلاء الثقافي الغربي والرغبة في السيطرة على باقي الدول الأخرى سياسيا، وثقافيا، واقتصاديا، وآلية التفكيك عند سعيد لم تقف عند مرحلة الكشف عن الأنساق المضمرة فقط؛ بل أعاد بناء الخطاب الروائي لكونراد، إذ أدرج بعض المعطيات التي تم تغييبها قصدا من قِبل كونراد في روايته، مثل: امتلاك الهند ودول أمريكا الجنوبية ثقافات خاصة تُعبِّر عنها، وبيّن أن حركات الاستقلال المناهضة للإمبريالية كانت حرة ومستقلة عن المستعمِر، وعليه اقترح سعيد خطابا بديلا للخطاب الرسمي الكولونيالي.

ومما يجب الإشارة إليه أن الأمر لا يتعلق بإحلال خطاب محل خطاب آخر، فالخطاب البديل أو النقيض ليس إحلالا لشيء محل شيء آخر، بل هو سعي إلى «تفكيك دوال السلطة والقوة الفاعلة داخل النص المُعتمد، كما يسعى إلى تحرير التمثيل Representation من قبضة هذا النص»[3]، ويختلف الخطاب النقيض عن التناص؛ حيث إن التناص لا ينطوي بالضرورة على إعادة الكتابة؛ بل قد يُوظَّف من أجل تبيان تأثير نص ما على نص آخر، في حين أن الخطاب النقيض: «يعمل بشكل فاعل على زعزعة بنيات القوة التي يقوم عليها النص الأصلي، وليس مجرد الاعتراف بتأثير هذا النص»[4].

1. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط4، 2014م، ص62.
2. نفسه، ص63.
3. هيلين جيلبرت، وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكري، مراجعة: سامي خشبة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مصر، د.ط، 2000م، ص23.
4. نفسه، ص23.

إن آلية التفكيك هي محاولة لمقاومة ادعاءات السرد الرسمي الكولونيالي حول التفوق الثقافي وتسيير شؤون الآخرين بدعوى عجزهم عن تدبير أمورهم الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية، مثلما نجد في خطاب الاستشراق الذي يُعدّ أسلوبا غربيا لفهم الشرق والشرقيين فهما ذهنيا تخييليا مصطنعا، وليس موضوعيا وعلميا كما يدعي بعض المستشرقين، وعليه فإن الناقد الثقافي يقوم بتفكيك الخطاب الأصلي من أجل أن يُعيد تمثيله وأن يكشف عن أنساقه العميقة، مثل نسق الاستحواذ على الشرقيين ثقافيا، واقتصاديا، وسياسيا في خطاب الاستشراق، لذا يمكن القول إن الآلية التفكيكية تسعى إلى إعادة التاريخ والأحداث المغيبة والمهمشة، كما تسعى أيضا إلى إعادة الاعتبار للثقافات المحلية التي كانت خاضعة للاستعمار، غير أن الناقد الثقافي عندما يفكك نصا كولونياليا لا ينطلق من مفهوم ضيق للثقافة، كما أنه لا يُعبّر عن هويته الأصلية؛ بل يُحاول أن يُقوّض التصور الأحادي الذي ترسخه خطابات المُستعمِر من أجل التأسيس لتصور جديد للثقافة، فيكون منفتحا ويستوعب مختلف ثقافات الأمم الأخرى، وهناك مجموعة من الدراسات التي فككت الأنساق الإيديولوجية المضمرة للخطاب الكولونيالي المتعالي والمستحوذ على الآخر، مثل الدراسات التي اهتمت بموضوع العِرق، ونذكر منها ما اشتغلت بموضوع الزُّنوج خاصة، وفي هذا الصدد ينتقد أشيل مبيمبي طريقة التعامل مع العرق، وطريقة تمثيل الإنسان الأسود[1].

ينتقد أشيل العنصرية التي تتسم بها الكتابة عن موضوع العرق وعن الزنجي خاصة، إذ يرى أن الكتابة مارست إقصاء وتهميشا ضد السود منذ العصور القديمة إلى العصر الحديث، وقد أسهم الخطاب الكولونيالي في تشكيل صورة مزيفة وعنصرية، وترسيخ اسم الزنجي الذي يدل على المُهمش والغريزي والعاجز عن التفكير، وعليه فإن هدف أشيل مبيمبي هو تفكيك هذه الخطابات التي قلَّلت من شأن السود وذلك من أجل أن يطرح خطابا آخر يكون فيه الأسود مثل الأبيض ويؤسس لمفهوم الاختلاف.

تتحقق الآلية التفكيكية بوسائل شتى؛ أهمها إعادة كتابة النص الأصلي الكولونيالي وسد الثغرات التي يتركها هذا النص، وتحضر هذه الطريقة في النص المسرحي خاصة، حيث: «إن تقديم صياغة مسرحية Staging لنص مسرحي مُعتمد في حالته البِكر قد يكون بمثابة خطاب نقيض يؤدي إلى خلق مناطق توتر بين النص الأصلي الإنجليزي وعملية تجسيد هذا النص في إطار محلي، وهذا التوتر ينشأ من خلال العرض المسرحي الذي يعمل

1. انظر: أشيل مبيمبي، نقد العقل الزنجي، ترجمة، طواهري ميلود، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018م، ص23.

على مراجعة النص، فإعادة كتابة الشخصيات والسردية والسياق، والجنس الأدبي للنص المُعتمد هو بمثابة وسيلة لمساءلة الإرث الثقافي للإمبريالية، وبمثابة خلق فرص متجددة للاشتباك مع هذا الإرث من خلال الفنون الأدائية؛ ورغم ذلك فهذه لا تُمثّل استراتيجيات إحلال، إذ إنها ليست مجرد محاولة لإحلال التناول النقيض محل النص المعتمد»[1]، ويَعمد كُتاب ما بعد الكولونيالية إلى وسيلة أخرى لتفكيك ادعاءات الخطاب الكولونيالي، إذ يوظفون بعض الشخصيات المحلية التي أدت دورا حاسما في الوقوف ضد الاستعمار؛ فـ «هناك استراتيجية خاصة تتبعها التواريخ التي تقوم بعملية المراجعة (...) في كلّ من مستعمرات الاحتلال ومستعمرات المستوطنين ألا وهي استعادة شخصيات ذات طابع معارض وتقويضي وتحويلهم إلى أبطال. وهكذا نجد شخصيات من قبيل قائد تمرد ضد قوات الاستعمار أو شخصية عُرفت تاريخيا بأنها شخصية شريرة يتم إعادة بنائها في المسرح ما بعد الكولونيالي لتلعب دورا بارزا للغاية في عملية الصراع من أجل التحرر من الحكم الإمبريالي»[2].

إن الهدف الأساس من ممارسة الآلية التفكيكية -عند النقاد الثقافيين- هو كشف الهيمنة الثقافية ورفض ادعاءات التفوق والتميّز الثقافي من أجل ترسيخ مبدأ الاختلاف، وفي هذا الصدد لجأ كُتاب ما بعد الكولونيالية إلى عنصر اللغة باعتباره من العناصر الأساسية لكشف الهيمنة وتفكيكها.

لقد شكلت اللغة وسيلة أساسية وحاسمة في كتابة ما بعد الكولونيالية؛ إذ بعدما سيطر المركز الغربي على إمكانات اللغة والكتابة من خلال فرضه نموذجا محددا للتعبير ولغة معينة للكتابة غير متناقضة مع المقاصد الإيديولوجية الغربية والتي تتجلى في التمركز الثقافي، والهيمنة الثقافية، والاقتصادية، وكذلك امتلاك الحق في تمثيل الآخرين وتصويرهم، فاللغة التي طرحها المركز الغربي قيّدت الدول المُستعمَرة وحددت لها قالبا لغويا لا يمكن الخروج عنه، إلا أن مرحلة ما بعد الكولونيالية التي تحررت من قيود المُستعمِر أسست لغة جديدة عن لغة المركز، وإن كانت بعض الدول المُستعمَرة أبقت على اللغة الاستعمارية نفسها، إلا أنها أعادت صياغتها ومنحتها استخدامات جديدة؛ جعلتها تؤسس لغة أصلية تُعبّر عن مشاكلها وهمومها الثقافية، والسياسية، والتاريخية، والاعتماد على اللغة الأصلية ليس معيارا للتعبير عن الهموم والصراعات الداخلية والمحلية.

---

1. جيلبرت وتومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، ص23.
2. نفسه، ص168.

وفي هذا الصدد نجد جابر عصفور يُعطي مثالا بالأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية؛ حيث عارض القائلين بأن هذا الأدب لم يُعبِّر عن الهوية العربية، وإنما عن هُوية اللغة المكتوب بها (الفرنسية)؛ فهو يرى أن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية كان أدبَ مقاومة ضد الاستعمار، وأنه كان زاخرا بالهموم والمشاعر المحلية[1]. وعليه، فقد أدت اللغة وظيفة أساسية في التحرر من الهيمنة الغربية من جهة، وفي ترسيخ الاختلاف الثقافي من جهة ثانية، غير أن ما يجب الإشارة إليه؛ أنه ليس كل آلية تفكيكية للثقافة الغربية وللآخر الأجنبي هي آلية تنبني على الاختلاف، بل هناك بعض الدراسات التي أنجزها نقاد ومفكرون، ينتمون إلى الدول المُستعمَرة، تبنت تصورا ضيقا للثقافة الغربية وللآخر الغربي؛ مثل الدراسة التي أنجزها حسن حنفي في كتابه «مقدمة في علم الاستغراب».

لقد أبان حنفي عن استعلاء واضح للأنا، وإقصاء للآخر؛ إذ لم يُفكك خطاب الاستعمار، الذي يتجلى عنده في الاستشراق، والذي ردَّ عليه بخطاب الاستغراب؛ حيث يرى حسن حنفي أن «الاستغراب هو الوجه الآخر والمقابل بل والنقيض من الاستشراق»[2]، وقد أعاد حنفي أساليب خطاب الاستشراق نفسها في تصوير الآخر واختزاله في صور مشوهة، لذلك رأى جابر عصفور أن الاستغراب عند حسن حنفي هو ثأر إيديولوجي وهو الوجه العدواني من الاستشراق[3]، فإذا كانت الثقافة الاستعمارية التي سادت خلال فترة طويلة تحت عنوان وحدة العالم وثقافته، قد تعاملت مع الثقافة الوطنية تعاملا دونيا؛ حيث همّشتها واعتبرتها مجرد ديكور أو فلكلور[4]، فإن حسن حنفي قلب هذا الوضع ومجّد الثقافة الوطنية وجعلها أحادية لا تستوعب الآخر الأجنبي؛ بل تدخل معه في صراعات عدائية إيديولوجية، وعليه فإن دراسة حنفي لخطاب المُستعمِر لم توظف الآلية التفكيكية، لكونها تنطلق من مفهوم ضيق للثقافة وللآخر الغربي، في حين أن النقاد الثقافيين يرفضون هذا الأمر، إذ إن غايتهم من ممارسة التفكيك هي تأسيس تصور منفتح للثقافة ولعلاقة الأنا بالآخر، لذا فإن أهم شرط لممارسة آلية التفكيك أن تتأسس على معيار الاختلاف.

2.2. الآلية التاريخية:

تُعد الآلية التاريخية من آليات التحليل في النقد الثقافي، غير أن التاريخ هنا يُنظر إليه

1. جابر عصفور، الهوية الثقافية والنقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط1، 2010م، ص90.
2. حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1991م، ص29.
3. جابر عصفور، الهوية الثقافية والنقد الأدبي، ص54.
4. عبد الرحمن منيف، بين الثقافة والسياسة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2007م، ص23.

نظرة مختلفة عن تلك التي نجدها في التوجّه التاريخي التقليدي، وهو ما يتضح في نظرية التاريخانية الجديدة التي اقترحت مفهوما جديدا للتاريخ وآليات مختلفة لتحليله وتفسيره، لكن قبل أن نتحدث عن تصور التاريخانية الجديدة للتاريخ يجب التطرق إلى التصور التقليدي للتاريخ؛ فهو عند «معظم المؤرخين التقليديين، سلسلة أحداث لها علاقة خطية (Linear)، وسببية (Causal): حدث أ يُسبب حدث ب، وحدث ب يُسبب حدث ج، الخ... فضلا عن ذلك، يعتقدون أننا قادرون بشكل تام، عبر التحليل الموضوعي، على إماطة اللثام عن الوقائع حول الأحداث التاريخية، وبوسع هذه الوقائع أن تكشف أحيانا روح العصر، أي، رؤية العالم التي تحمل الثقافة المُحيلة عليها هذه الأحداث»[1]. يتضح من خلال هذا النص أن التاريخ هنا يُقدم لنا معرفة موضوعية حول الأحداث التاريخية التي مرّت، وأن دراسة هذه الأحداث دراسة موضوعية تجعلنا نستنبط روح العصر، وبذلك يتبنى المؤرخون التقليديون مفهوم «الحقيقة التاريخية»، إذ إن تلك الأحداث التي مَضت هي أحداث حقيقية، ويجب اعتبارها كذلك دون الشك في مصداقيتها وموضوعيتها، وعلى النقيض من هذا التصور، يرى التاريخانيون الجدد أن تلك الأحداث التاريخية المُستعادة ليست حقيقية، فلا وجود للحقيقة التاريخية أصلا، وتلك الأحداث هي مجرد «تأويلات» يصعب الوثوق بصحتها أو اعتبارها موضوعية؛ فغالبا ما تتداخل ذاتية المؤرخ في سرد الأحداث، ومن هنا فقد تم اعتبار التاريخ مثله مثل النص الأدبي مُتحرك وقابل لأكثر من تفسير[2].

إن النظر إلى التاريخ بوصفه نصا مثل النص الأدبي هي نقلة نوعية في مفهوم التاريخ، وعليه فإن هذا التحوّل يستدعي بالضرورة نقلة أخرى تتجلى في آليات دراسة هذا التاريخ، وهذا ما نجده عند التاريخانيين الجدد الذين توجهوا في تحليلاتهم نحو النصية؛ أي اللغة والتمثيل الأدبي بوصفهما ركائز التحليل التاريخي، لذا فقد اتجه دُعاة هذا التيار نحو التاريخ، وسعوا إلى تحليله بوصفه صياغة نصية، ونظروا إلى المواقع التاريخية والثقافية المحددة التي تشغلها النصوص الأدبية، كما أنهم سعوا إلى استكشاف ما تحتويه تلك المواقع من صراعات وتناقضات واصطدامات بين القِوى التاريخية والتيارات السياسية والإيديولوجية[3]، ومن هنا يظهر لنا التحوّل الذي طرأ على علاقة التاريخ بالخطابات الأدبية؛ حيث رفض هذا التوجه الجديد الفصل بينهما، هذا الفصل الذي أحدثه التيار

1. ستيفن غرينبلات، التاريخانية الجديدة والأدب، ص133.
2. نفسه، ص8.
3. نفسه، ص10.

التاريخي التقليدي الذي رأى أن التاريخ يُحدد الأدب من الخارج، كما نجد هذا الفصل أيضا عند مجموعة من تيارات النقد الأدبي من قبيل البنيوية الشكلانية؛ حين ركزت كثيرا على ما يُشكّل أدبية النص، لذلك لم تهتم بما هو خارجه؛ بل نظرت إلى النصوص الأدبية مستقلة عن التاريخ، أما في الآلية التاريخية الجديدة فلا وجود لنصوص مستقلة، وإنما هي «نصوص يُحددها التاريخ وتُحدده، فيما يُمكن نعته بتاريخية النصوص ونصية التاريخ»[1].

إن السبب الحقيقي الذي جعل الآلية التاريخية الجديدة ترفض الحقيقة التاريخية وتَنظر إلى التاريخ نظرة نسبية بوصفه نصا كغيره من النصوص ناتج عن التأويل، هو ارتباط تلك الأحداث التي يستعيدها المؤرخ بالسلطة التي تحتفظ بنوع محدد من الأحداث وتُقصي أخرى تُهدد استمراريتها، وبذلك يُصبح التاريخ مُوجها نحو وجهة معينة، لذا فإن المعرفة التي يُنتجها التاريخ حول الوقائع الماضية هي معرفة غير موضوعية ولا تعكس الحقيقة الواقعية، إذ تتدخل ذات المؤرخ في اختلاق بعض الأحداث أو تأويلها بما لا يُطابق حقيقتها في الواقع ويكون منسجما مع أهداف السلطة ومصالحها، وتبعا لهذه الممارسات يتم الإبقاء على تفسير أحادي للتاريخ ويكون هذا التفسير «حقيقيا» ويجب اعتباره كذلك، لكن من المنظور التاريخي الجديد: «لا يوجد خطاب بوسعه أن يُفسر بنفسه وبشكل ملائم للديناميات الثقافية المعقدة للسلطة الاجتماعية. لأن لا وجود لروح مُتراصة (Monolithic) (مفردة، موحدة، كونية) لعصر ما، ولا وجود لتفسير مُجمِل (Totalizing) كاف للتاريخ (تفسير يَمد بمفتاح مفرد لكل مظاهر ثقافة معطاة)، بل هناك تفاعل دينامي وغير ثابت وسط الخطابات: إنها دائما في حالة جريان، تتداخل وتتنافس فيما بينها»[2].

ترفض الآلية التاريخية الجديدة وجود تفسير مطلق وموضوعي للتاريخ؛ حيث ترى بأن هناك دائما تواريخ محذوفة لا يتم الإفصاح عنها كي لا تُشتت تلك الوحدة التي تُنتجها التأويلات المتحيِّزة للتاريخ من قِبَل المؤرخين والتي ينتج عنها الهيمنة والاستحواذ، وما يؤكد الاهتمام بتاريخ المهمشين قول لويس تايسن: «إن بوضع السرود التاريخية المحذوفة، سرود الجماعات المُهمشة، في الصدارة -مثل النساء، والملونين، والفقراء، والطبقات العاملة، والشواذ والسحاقيات، والسجناء، ونزلاء المصحات العقلية، إلى غير ذلك- لقد فككت التاريخانية الجديدة السرد التاريخي للذكر الأبيض الأنجلو أوروبي لكشف نصه الفرعي الخفي والمُشوِّش: تجارب أولئك الناس الذين اضطهدهم بُغية الحفاظ على

1. ستيفن غرينبلات، التاريخانية الجديدة والأدب، ص10.
2. نفسه، ص138.

الهيمنة»[1]، وعليه؛ جاءت هذه الآلية لتُعيد دمج هؤلاء المهمشين الذين تم إقصاؤهم وإدراجهم ضمن السرد التاريخي، ومن هنا يتضح بأن التاريخانيين الجدد يرفضون السرد التاريخي الانتقائي غير العادل، إذ إن هذا النوع من السرد: «يُروى من وجهة نظر ثقافة واحدة تتجرأ، مع ذلك، على تقديم النسخة الصحيحة والوحيدة للتاريخ (...) إننا لا نزال، حتى هذه المرحلة، غير ممتلكين لتمثيل عادل للسرود التاريخية من جميع الجماعات. وحتى لما تكون السرود التاريخية عن بعض الجماعات في تزايد مثل تلك التي عن النساء والملونين، فإن هذه السرود لا تلقى عموما نفس الانتباه الذي تلقته السرود البطريركية الأنجلو أوروبية في حجرات الدراسة، التي يتلقن فيها معظمنا التاريخ. وعليه، تسعى التاريخانية الجديدة إلى تدعيم تطور ولفت الانتباه إلى تواريخ المهمشين»[2].

يتضح أن الآلية التاريخية الجديدة هي آلية مُقاومة، وتتجلى هذه المقاومة في رفضها للتاريخ الأحادي، الذي يُمثِّل أحداثا محددة وجماعات معينة، ويُقصي جماعات أخرى، ويُدرجها ضمن المهمشين، ومن بين هذه الجماعات جماعة المجانين مثلا؛ إذ إن المجنون، في التاريخ المتمركز والأحادي، هو تعبير عن «لاإنسانية غير مقبولة ومنزوعة عنها أية قيمة نموذجية، لذا يجب إخفاؤه؛ إذ لم يعد معترفا به بوصفه فاعلا، وإنما كشيء تُمارس عليه سلطة ما»[3]، وبذلك فإن التاريخانية الجديدة تَرُد على هذا الفعل الإقصائي من خلال الاهتمام بالمهمشين وإعادة الاعتبار لهم، ويمكن النظر إلى هذه الآلية التاريخية بوصفها آلية تصحيحية، إذ تسعى إلى كشف النزعة المهيمنة للتاريخ الأحادي المتمركز ومقاومة الأنساق المضمرة التي يهدف إلى ترسيخها.

أكد إدوارد سعيد على احتواء ما يسميه بـ: «بلاغيات التاريخ» على أفكار إمبريالية[4] أسهمت في تأسيس الإمبريالية الغربية وتحقيق الهيمنة على الدول غير الغربية، ويأتي هذا التحول في التاريخانية الجديدة من خلال التصور الجديد الذي تبنّته حول التاريخ وأحداثه، إذ: «لا تهتم بالأحداث التاريخية من حيث هي أحداث، وإنما بالطرق التي تم بها تأويل هذه الأحداث، وبالخطابات التاريخية، وبطرق رؤية العالم وصيغ المعنى. بالفعل، وكما رأينا آنفا، لا ينظر التاريخانيون الجدد إلى الأحداث التاريخية كحقائق يتعين توثيقها

---

1. ستيفن غرينبلات، التاريخانية الجديدة والأدب، صص142، 143.
2. نفسه، ص143.
3. جاك لوغوف وآخرون، التاريخ الجديد، ترجمة وتقديم: محمد الطاهر المنصوري، مراجعة: عبد الحميد هنية، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2007م، ص465.
4. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص174.

ولكن كنصوص يجب قراءتها بهدف مساعدتنا على تأمل الكيفية التي فَهمت بها الثقافات البشرية، في لحظات تاريخية متنوعة، نفسها وعالمها»[1]. وانطلاقا من هذا التصور الجديد، الذي ينزع عن الأحداث التاريخية صفة الحقيقة والموضوعية، طرح التحليل التاريخاني الجديد بعض الأسئلة التي لم تكن مطروحة في السابق؛ مثل: ما الطريقة التي تم بها تأويل التاريخ؟ وهل هذا التأويل مطابق لواقع تلك الأحداث التاريخية أم إنه يخضع لتوجيه من قِبَل السلطة؟

ومن خلال هذه الأسئلة يتضح بأن التاريخ أصبح مثل النص الأدبي، فقد انتزعت منه تلك القدسية التي كان يتمتع بها، وتحوَّل إلى مجرد تأويلات لأحداث مضت، وبذلك أضحت المعرفة التاريخية نسبية ناتجة عن تأويلات لا يمكن الوثوق بها منذ الوهلة الأولى، بل يجب دراستها دراسة شمولية؛ بحيث يتم ربط تلك التأويلات بشبكة من العوامل التي أنتجتها وفي مقدمتها: السلطة، وعليه فإن الآلية التاريخية الجديدة هي آلية استكشافية أيضا، لا تقف عند ظاهر الخطاب التاريخي فحسب؛ بل تنفذ إلى أعماقه لكي تَهدم الأنساق الخفية المهيمنة التي يتضمنها، وتؤسس أنساقا بديلة مقاومة، كما تفعل في اهتمامها بالفئات المهمشة والمنسية في الخطاب التاريخي.

تعتمد الآلية التاريخية، في دراستها للتاريخ، على الوسائل نفسها الموظفة لتحليل نص أدبي، ومن هذه الوسائل نجد: اللغة والتمثيل بوصفهما ركائز التحليل التاريخي[2]. ومن هنا، انتفت تلك الثنائية التي نجدها في التصور التاريخي التقليدي بكون التاريخ يحدد النص الأدبي ويختلف عنه؛ مما يستدعي أن تكون الوسائل المعتمدة لتحليل نص أدبي تحليلا تاريخيا مختلفة عن تلك المعتمدة في التحليل الأدبي؛ حيث تم تجاوز هذه الثنائية وأضحت العلاقة بين النص الأدبي والتاريخ علاقة تداخل، إذ لا انفصال بينهما فكل واحد منهما يُحدد الآخر، وقد رأى هذا التيار الجديد إلى التاريخ بوصفه: «صياغة نصية أولا، ونظر إلى المواقع التاريخية والثقافية المحددة التي تَشغلها النصوص الأدبية، ومُستكشفا ما تحتويه تلك المواقع من صراعات وتناقضات واصطدامات بين القِوى التاريخية والتيارات السياسية والأيديولوجية. وعليه يصير النص مجالا يسمح بالتعرف على الخصوصية الزمانية لنص محدد، وعلى الوظيفة المحددة لذلك النص في سياق تاريخي محدد»[3].

1. غرينبلات، التاريخانية الجديدة والأدب، ص156.
2. . نفسه، ص10.
3. نفسه، ص10.

يكتسي التحليل التاريخي الجديد أهمية بالغة في النقد الثقافي؛ حيث يُعد من أهم الآليات التي منحته إمكانات تحليلية فعّالة لدراسة الخطابات، وهذه الإمكانات جعلته ينفتح على إشكاليات أخرى لم تكن مطروحة من قبل، مثل إشكالية الحقيقة التاريخية وقُدسية الأحداث الماضية، إلى جانب النظر إلى التاريخ بوصفه سردا يخضع إلى التأويل وإعادة البناء، ثم الانتباه إلى الانتقائية الموجودة في الخطاب التاريخي الذي يُقصي مجموعة من الفئات الاجتماعية ويُدرجهم ضمن المهمشين لكونهم لا يتماشون مع سياسة السلطة، مما يؤسس مفهوم التاريخ المتجانس والموحد الذي لا يَعكس التنوع الحاصل بين مختلف طبقات المجتمع؛ بل إنه يُمثِّل صوتا واحدا وأحاديا وهو صوت السلطة المهيمنة، لذا فقد سعت الآلية التاريخية إلى استعادة تلك الأصوات المُغيبة وإدراجها في السرد التاريخي، وهذه الاستعادة هي مُقاومة لسياسة الصوت الأحادي الذي رسَّخه التصور التقليدي للتاريخ.

3.2. الآلية الطباقية:

إن القراءة الطباقية (Contrapuntal Reading) هي من ابتكار إدوارد سعيد الذي دعا إلى قراءة متنوعة وشاملة للإمبريالية؛ حيث يقول: «حين نعود بالنظر إلى سجل المحفوظات الإمبريالي، نأخذ بقراءته لا واحديا، بل طباقيا، بوعي متآين للتاريخ الحواضري الذي يتم سرده ولتلك التواريخ الأخرى التي يعمل ضدها ومعها أيضا الإنشاء المُسيطر. في النقطة الطباقية للموسيقى العريقة الكلاسيكية الغربية، تتبارى وتتصادم موضوعات متنوعة إحداها مع الأخرى، دون أن يكون لأي منها دور امتيازي إلا بصورة مشروطة مؤقتة؛ ومع ذلك يكون في التعدد النغمي الناتج تلاؤم ونظام، تفاعل منظم يُشتق من الموضوعات ذاتها، لا من مبدأ لحني ميلودي صارم أو شكلي يقع خارج العمل. وفي اعتقادي أننا نستطيع، بالطريقة ذاتها، أن نقرأ ونُؤول الروايات الإنجليزية، مثلا، التي يَتشكّل تعالقها (المقموع عادة إلى درجة غالبة) معا، لنقل، جزر الهند الغربية أو الهند، بل لعله أيضا يتحتم ويتقرر، بالتاريخ المحدد للاستعمار، والمقاومة، وأخيرا القومية الأصلانية»[1]. إن الآلية الطباقية متنوعة وشاملة تبتعد بشكل كبير عن الانحياز؛ حيث يدعو إدوارد سعيد إلى تحليل الإمبريالية الغربية تحليلا متنوعا؛ لا ينطلق من تصورات قومية ضيقة تستهدف انتقاد هذه الإمبريالية، ومن هنا؛ فإن

1. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص118.

الأمر يتعلق بتحليل يمكن أن نقول عنه بأنه ديموقراطي لا يؤمن بالرأي الواحد؛ بل يتأسس على تعدد الرؤى واختلافها.

يقول إدوارد سعيد موضحا كيف يجب أن يشتغل التحليل الطباقي: «النقطة التي أثيرها هي أن القراءة الطباقية ينبغي أن تُدخل في حسابها كِلتا العمليتين: العملية الإمبريالية، وعملية المقاومة لها، ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تم ذات يوم إقصاؤه بالقوة»[1]. ويهتم التحليل الطباقي بكشف كل ما هو مهمش ومقصي من قِبل الإمبريالية التي سعت إلى السيطرة على الدول غير الغربية ومَحو كل خصائصها قصدا، ويتجلى هذا البحث عن ما هو مَقصي في دراسة إدوارد سعيد للروايات الغربية، وقد مثَّل برواية «الغريب» التي أخفت التاريخ السابق لاستعمار فرنسا الجزائر وتدميرها، كما عبَّرت عن معارضتها لظهور دولة جزائرية مستقلة[2]، ولا يمكن كشف هذا المُهمش في النص دون تبني تحليل يربط بين عناصر مختلفة وعوامل متعددة؛ حيث يجب استحضار الرؤية التي يتضمنها النص لكن دون إغفال الرؤى الأخرى التي تتداخل معها وتتعارض أيضا، لذا فإن الآلية الطباقية تستحضر أطروحة النص ونقيضها أيضا، وفي هذا الصدد يقول سعيد: «في قراءة نص ما ينبغي على المرء أن يفتحه لما اندرج فيه ولما أقصاه مؤلفه عنه أيضا. إن كل عمل ثقافي هو رؤيا للحظة ما، وعلينا أن نُقحم هذه الرؤيا تجاوريا مع الرؤى التنقيحية المتنوعة»[3].

نجد في الآلية الطباقية الصوت الإمبراطوري المهيمِن وأصوات ضحاياه المهيمَن عليهم؛ حيث: «يحضر المركز إلى جانب الهامش في عملية مواجهة خطابية وسردية تتواجه فيها أصوات المركز والهامش ومنظوراتهما»[4]، وهذا بخلاف التحليل الكولونيالي الأحادي الذي يتحيَّز إلى الصوت الغربي المسيطر، ويُقصي كل صوت مختلف معارض، وعليه؛ فقد عمل سعيد –من خلال هذا الاقتراح التحليل– على تأسيس طريقة جديدة في التعامل مع النصوص ودراستها، ولا تخرج هذه الطريقة عن مبادئ ما بعد الكولونيالية، وأهمها مبدأ الاختلاف.

إن النص –بحسب الآلية الطباقية– هو فضاء لصراع رؤى وتصورات مختلفة ومتنوعة، ويُعد هذا المنظور من أهم الإبدالات التي جاء بها إدوارد سعيد في هذا الصدد، وقد أثر

1. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص135.
2. نفسه، ص135.
3. نفسه، ص135.
4. . محمد بوعزة، تأويل النص: من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، ص146.

هذا المنظور على طريقة التحليل التي لم يعتمد فيها الناقد على أدوات محددة بعينها، ففي البداية انتقد طريقة تأويل النقاد الغربيين للثقافة الغربية، إذ رأى أن هذه الطريقة دعَّمت الرؤية الإمبريالية وأسهمت في ترسيخها وتفعيلها؛ ذلك أنها تنطلق من البيئة التي انبثقت منها هذه الإمبريالية، ولتجاوز هذا الأمر؛ طرح سعيد سؤالا حول البديل الذي يمكن اعتماده ليحل محل هذا التأويل المتحيِّز إلى الغرب، إذ قال: «لكن كيف يمكن لذلك النمط الخاص من الشهادة والدراسة ما بعد الإمبرياليتين، المتروك عادة على هوامش الإنشاء النقدي، أن يُدخَل في اتصال فعّال مع الانشغالات النظرية الراهنة؟»[1]، غير أن إجابته عن هذا السؤال لم توضح للقارئ الآليات التي يمكن اتباعها لممارسة هذا النوع الجديد من التحليل الذي دعا إليه؛ حيث اكتفى بالقول بأنه يجب قراءة النص من خلال فهم ما هو مشبوك[2]، كما نجد إشارة أخرى لديه في قوله: «وإضافة، فإن على المرء أن يربط بنيات القصة المسرودة بالأفكار، والتصورات، والتجارب التي منها تستمد الدعم»[3].

ونلاحظ من خلال هذه الإشارات القليلة التي تحدث فيها الناقد عن آليات التحليل الطباقي أنه لم يقترح وسائل واضحة يمكن الاهتداء بها، مما يجعلنا نقول إنه تحليل تفاعلي متشابك يحاول قدر الإمكان التخلص من قبضة التحديد، ومن تلك الدراسات الأحادية التي تنطلق من تصورات مسبقة تحاول الدفاع عنها، وفي محاولته ابتكار تحليل جديد للنص الروائي الغربي. لم يتجاهل سعيد قضية تنوع النصوص وتفردها بخصائص محددة، وهذا ما أكده كمال أبو ديب عندما رأى أنه كان على: «درجة عالية من الوعي بخصوصية النتاج الأدبي، وعبقرية كل عمل فرد، وبأهمية التقنية، واللغة، والتشكيل البنيوي الكلي»[4]، لذا؛ فقد حاول سعيد أن يجمع بين أنماط متعددة من تقنيات التحليل، وأن يتجاوز تلك النظريات التي اهتمت بالنص فقط، أو تلك التي ركزت على ما هو تاريخي واجتماعي في النص –دون الاهتمام بالنص في حد ذاته– غير أن اهتمام الناقد هنا بالجوانب الأدبية يختلف؛ حيث لا يستحضرها من أجل استقصائها أو الاحتفاء بها؛ بل لكي يُظهر تشابكها مع المطامع التوسعية الغربية[5]، وهذا ما يظهر في قوله: «إن المنتجات العظيمة للثقافة هي منتجات

1. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص134.
2. نفسه، ص135.
3. نفسه، ص136.
4. نفسه، ص21.
5. أوضح إدوارد سعيد كيف تمكنت رواية «قلب الظلام» لكونراد أن تدخل إلى حلبة الصراع من أجل أفريقيا؛ وذلك انطلاقا من توظيفها الجانب الجمالي السردي الذي يُخفي أنساقا عميقة يجب اكتشافها، ويدعو إلى عدم النظر إلى هذا

محسوسة واستثنائية؛ وبالإشارة إلى الأعمال الجمالية، فإنه يمكن لهذه النتاجات أن تكون أعمالا عظيمة من إبداع الخيال وأن تضم -في الوقت نفسه- وجهات نظر سياسية ظاهرة البشاعة والقبح: وجهات نظر تسلخ الإنسانية عن غير الأوروبيين، وتُبرز شعوبا وأصقاعا بأسرها خاضعة ودونية، جاعلة إياها مُقتضية حكم الأوروبيين. والمثال على أعمال كهذه رواية كيم لكبلنغ، وهي رواية عظيمة، وعمل إمبريالي بعمق»[1].

تسعى الآلية الطباقية إلى كشف الأنساق الخفية في النصوص، إلا أنها: «تَبني تأويلها على فهم عميق بخصوصية النص، وعلى تحليل نصي لبنياته السردية يحفظ لهذه الأعمال قيمتها الجمالية»[2]، وقد عبَّر سعيد عن هذا الطرح[3]، وعليه فإن هذه الآلية النقدية الجديدة تبتعد عن الاختزال المخل الذي طبع مجموعة من الدراسات السابقة، مثل الدراسات النقدية التاريخية التي كانت تختزل النص الأدبي وتنظر إليه بوصفه وثيقة تاريخية، أو الدراسات الاجتماعية التي اعتبرت الأدب مجرد انعكاس مباشر للمجتمع دون الوعي بخصوصية النص في ذاته، وبذلك يكون إدوارد سعيد قد اقترح طريقة مختلفة في التحليل ترفض الأحكام الاختزالية المتسرعة والجاهزة، وتدعو إلى التعامل مع النصوص دون التقيد بآليات محددة مسبقا ما عدا حديثه عن بعض الطرائق التي تُوجِّه الآلية الطباقية، مثل الشمولية، والأخذ في الحسبان عمليتين اثنتين: الإمبريالية ومقاومتها.

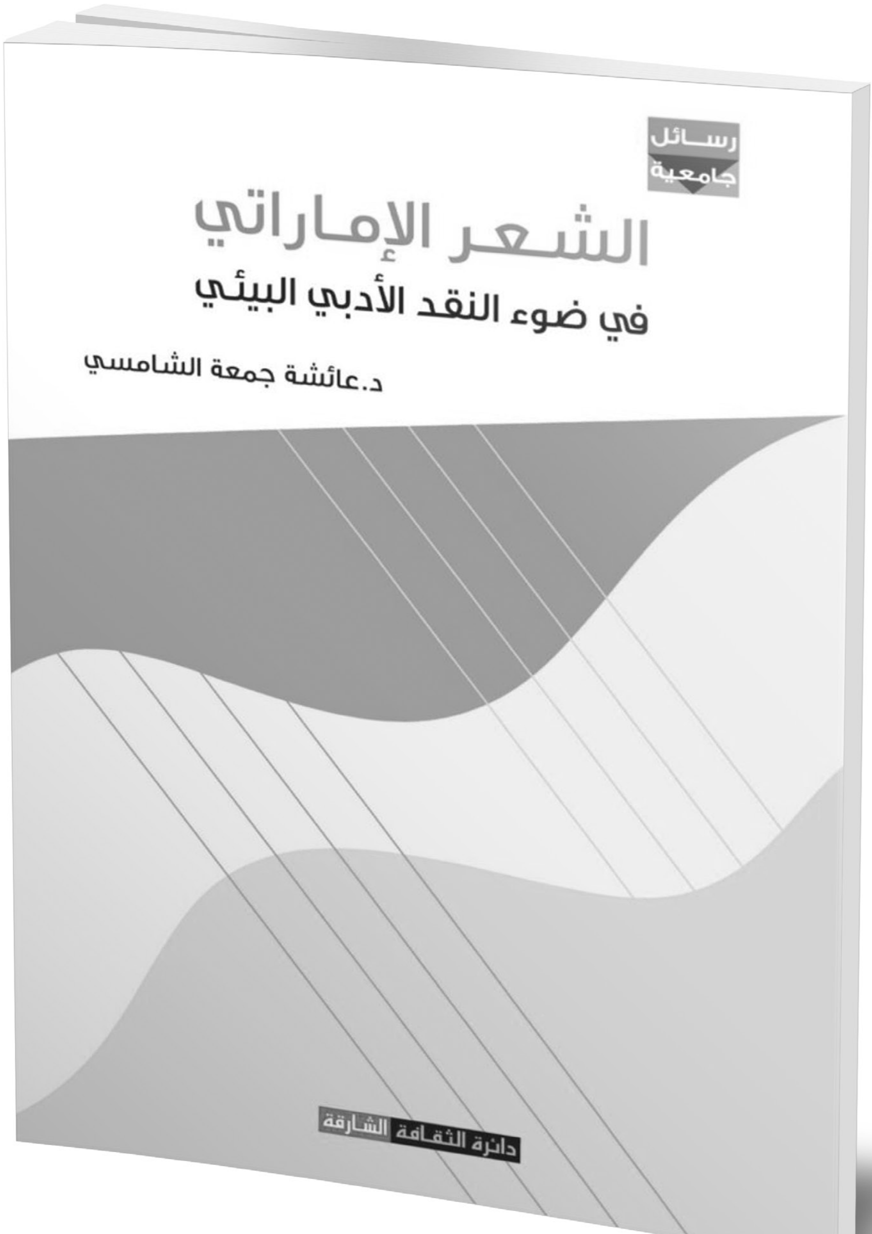
الخاتمة:

إن المدخل المناسب للنقد الثقافي هو النظر إليه بوصفه حقلا معرفيا، أسهمت في تأسيسه حقول معرفية متعددة؛ حيث إن تبني هذه الرؤية سيجعل أي محاولة لاختزال النقد الثقافي في مفهوم محدد هي محاولة متعسفة تتناقض مع سمته الأصلية، التي تتمثل في الرحابة والانفتاح، وهذا ما سعت هذه الدراسة إلى تبيانه؛ حيث أظهرت معاني مختلفة للنقد الثقافي، ولم تحصره في معنى أحادي.

المستوى الجمالي البنيوي بوصفه تجريدا؛ بل إلى ربطه بالجوانب السياسية، والاجتماعية، والثقافية؛ حيث يشتبك معها، بخلاف ما ذهبت إليه النظريات النصية، مثل البنيوية التي فصلت المستوى الجمالي الداخلي للنصوص عن كل ما له علاقة بالخارج، وبذلك فإن الآلية الطباقية لا تنظر إلى الخصائص السردية للنص الروائي نظرة بريئة -أي بوصفها مجرد مكونات تجريدية تَبني العالم الداخلي للنص- بل هي رؤية شمولية تعتمد على الربط بين عناصر متعددة ضمن تحليل واحد منسجم. انظر: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص136.

1. إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص10.
2. محمد بوعزة، تأويل النص: من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، ص150.
3. انظر: إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ص10.

أما آليات التحليل في النقد الثقافي فيسري عليها ما يَسري على المفهوم؛ ذلك أنه لا وجود لآليات محددة ونهائية، فالمحلل الثقافي يمتلك خيارات متعددة بحسب الخطاب الذي يحلله، ونوعية التحليل الثقافي الذي يريد أن يُنجزه، وما قدمناه من آليات في هذه الدراسة ليس من باب التحديد؛ بل من باب توضيح بعض الآليات وطريقة الاشتغال بها في التحليل الثقافي.



المصادر والمراجع:

- إدوارد (سعيد):

• العالم والنص والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.

• الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، لبنان، ط4، 2014م.

- أشيل (مبيمبي)، نقد العقل الزنجي، ترجمة: طواهري ميلود، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2018م.

- جاك (لوغوف وآخرون)، التاريخ الجديد، ترجمة وتقديم: محمد الطاهر المنصوري، مراجعة: عبد الحميد هنية، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2007م.

- حسن (حنفي)، مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1991م.

- حفناوي (بعلي)، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن: المنطلقات المرجعيات المنهجيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

- روبرت (وشنو وآخرون)، التحليل الثقافي، ترجمة: فاروق أحمد مصطفى وآخرون، مراجعة وتقديم: أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2009م.

- ستيفن (غرينبلات وآخرون)، التاريخانية الجديدة والأدب، ترجمة: لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2018م.

- سمير (خليل)، النقد الثقافي: من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهري، العراق، ط1، 2012م.

- عبد الرحمن (منيف)، بين الثقافة والسياسة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2007م.

- عبد الله (الغذامي)، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2005م.

- فنسنت (ليتش)، النقد الأدبي الأمريكي: من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة:

محمد يحيى، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المشروع القومي للترجمة، مصر، ط1، 2000م.

- محمد (الدغمومي)، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، المغرب، ط1، 1999م.
- محمد (بوعزة):
  • سرديات ثقافية: من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، دار الأمان، المغرب، ط1، 2014م.
  • تأويل النص: من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، ط1، 2018م.
- ميشيل (فوكو):
  • ما هو النقد؟ تليه نصوص حول ثقافة الذات، ترجمة: محمد أزويتة، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2018م.
  • تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة:، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006م.
- هيلين (جيلبرت)، وتومكينز (جوان)، الدراما ما بعد الكولونيالية: النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكري، مراجعة: سامي خشبة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مصر، د.ط، 2000م.

سيرة وحوار


شكري المبخوت
متحف الأدب
الأدب والتّاريخ والهويّة

شكري المبخوت[1]:
باحث/مبدع تآلفت فيه المختلفات

محمد عدناني[2]

بغض النظر عن المكانة البارزة لشكري المبخوت في المشهد الأدبي العربي الحديث (إبداعا ونقدا وترجمة)، فإن الرجل مثقف من الطراز الرفيع. كل هذا يَسْهُلُ على المرء إدراكُه حين يقرأ له أو يسمع أحد لقاءاته، أو يتابع بعضا من محاضراته، لكن لا أحد يستطيع إدراك ما تفيض به نفسه من إنسانية إلا من ساقته أقداره ليعاشره. سعيد جدا لأن الأقدار قادته إلي، أو قادتني إليه، في الحالتين معا كان اللقاء مهنيا، وأثمر صداقة فريدة أعتز بها غاية الاعتزاز. ولعل هذا الحوار أحد تجليات هذه الصداقة، وأحد تجليات الاستفادة القصوى من أحد مُبَرَّزِي الإبداع والتأليف في العالم العربي كلما أتيحت لي فرصة اللقاء بهم.

من يعرفك شخصيا ويطلع على سيرتك العلمية يشدّه هذا الجمع بين الهامشي والمركزي في تكوينك الشخصي، والإبداعي والنقدي والثقافي العام في كتاباتك. كيف يمكن التوليف بين أعناق هذه المتنافرات/ المتآلفات؟

كنت أعتقد، في البداية حين لاحظت بنفسي التحوّلات التي عشتها بالانجذاب مثلا إلى النقد الأدبي بادئ الأمر؛ ترجمة وكتابة وبحثا ثم شغفا باللسانيّات وتحديدا التداوليّة اللسانيّة ومعها البلاغة، أنّ الأمر يقوم على أسئلة معرفيّة يمكن التفكير فيها والبحث عن حلول لها. ففي لحظة مّا ذهب في وهمي أنّ النقد الأدبيّ يدور في حلقة مفرغة ويفتقد إلى أسس العلم الإبستمولوجيّة، ولا يمكنه أن يخرج مهما جوّدنا آلة التحليل عن فعلي المدح والذمّ (نعم / بئس) أي الحكم الجمالي. فما نجريه من تحاليل منهجيّة -تزعم في ظاهرها العِلمية بتأثير من الشكلانيّين الروس والبنيويّة والسيميائيّة مثلا- ليس إلاّ تعليلا لاحقا لأمر ما هو أقرب إلى الذوق والانطباع. وممّا أزعجني وقتها أيضا أنّ السبيل إلى وضع اليد على

---

1. جامعة محمد بن زايد للعلوم الإنسانية-الإمارات العربية المتحدة.
2. جامعة محمد بن زايد للعلوم الإنسانية-الإمارات العربية المتحدة.

الجمال في النصوص مغلقة، بما أنّ الأحكام الجماليّة المبنيّة على الذوق والانطباع -التي ثارت عليها المناهج النقديّة الحديثة- تظلّ منطلقا أساسيّا في بناء المعرفة الأدبيّة الجماليّة.

الشعر مثلا، وإن لم أهتمّ به اهتماما خاصّا في تجربتي النقديّة، إلا أنه لا يكفي أن نتّبع في تحديده بالوظيفة الشعريّة ياكبسون مثلا أو يوري لوتمان لأنّه يقع في موضع آخر قد يكون فوق هذه الوظيفة (أو تحتها سيّان عندي). فسرّ الشعر في تقديري -دون استدلال- يكمن في شيء آخر؛ قد ينضاف إلى الوظيفة الشعريّة للكلام، ومثل هذه التساؤلات فكّكت أوهامي الشخصيّة عن إمكان بناء علم للأدب والشعر عامّة. وقس على هذا مسائل عديدة من قبيل استقلاليّة العمل الأدبيّ والتركيز على كيف قال المؤلّف لا ماذا أراد أن يقول... إلخ.

والواقع أنّني أنا نفسي لم أكن مجهّزا بما يكفي من معرفة إبستمولوجيّة لمجابهة مثل هذه التساؤلات، والشروع في الإجابة المنظمة الواعية عنها، وهنا تؤدّي الصدفة دورا في تغيير الوجهة الفكريّة والعلميّة، فقد كنت أستاذا مبرّزا يفترض فيه أن يدرّس كلّ شيء دون اختصاص محدّد، وأنا الذي توهّم أنّه سيختص (أو لنقل بشيء من الادعاء إنّه مختص) في الأدب بحكم كتاباته وبحوثه الأكاديميّة، ولذلك كلّفت في كليّة الآداب بمنّوبة بتدريس قواعد النحو الصرف والعروض والبلاغة للمرحلة الأولى، ثمّ البلاغة والدلالة والتداوليّة لطلبة المرحلة الثانية؛ وعندها اكتشفت بفضل السياق العلميّ في تلك الكليّة والاجتماعات العلميّة الثريّة أنّني وجدت ما يناسب طريقتي في التفكير: أسلوب علميّ مجدّد في ضبط المسائل، وخروج من النظرة التراثيّة للعربيّة وعلومها، وتوظيف مخصب للمفاهيم العلميّة الكلّيّة في فهم الظواهر دون إسقاط أو تكلّف، وعناية بالأسس العلميّة التي تبنى بها النظريّات والقضايا والنماذج الإجرائيّة. فأعدت تكوين نفسي مازجا بين التدريس والبحث وتمحيص الإشكاليّات المعرفيّة والإبستمولوجيّة. والفضل في هذا كلّه إلى مجموعة من الزملاء من أهل العلم الذين كنت أتباحث معهم، وأتطارح هواجسي وأسئلتي وهم كثيرون، لكن؛ أبرزهم الباحث اللسانيّ الفذّ: محمّد صلاح الدين الشريف، والباحث في النحو العربيّ وتحليل الخطاب برؤية متفرّدة: محمّد الشاوش، والباحث في البلاغة العربيّة بعين تدقّق في التفاصيل وترى ما وراء التفاصيل محمّد: هشام الريفي. إنّها صداقات الفكر التي تثري الفكر وتفتح الآفاق واسعة بسخاء معرفيّ يصدق تشبيهه بالبحر، فأصبح هذا الهامش المرتبط بأعباء التدريس وواجباته مركزيّا في اختياراتي بعد أن أخذ منّي كل اهتمامي أو كاد.

ولمّا كان الحب دوما للحبيب الأوّل، لم أتخلّ عن الأدب، بل واصلت العودة إليه من باب الاستراحة من عنت البحث اللساني وجفافه الظاهر (وهو لو ندري شعر خالص أيضا حين نمسك بدقائقه وبعض أسراره)، بيد أنّ هذا الوفاء للحبيب الأوّل لم يمنعني من التعدّد لا على وجه الخيانة، بل على وجه الثراء والشعور الامتلاء. فقد كنت أشعر في داخلي، في دماغي، بفوضى في الأفكار تريد أن تنتظم بصورة من الصور. ولم أر نفسي يوما رغم تنوّع الشواغل (لسانيّات تداوليّة وبلاغة ونقد أدبيّ وترجمة وقضايا ثقافيّة، وأخرى متّصلة بتاريخ الأفكار وغيرها) أنّني أضرب في طرق مختلفة متنافرة أو متناقضة؛ فكلّ طريق أسلكها أتعلّم منها جديدا، وأختبر قدراتي على التفكير والتأويل. فهذا الذي تساءلت عنه؛ أي التوليف بين المتنافرات يكمن سرّه على ما أرى في كلمة بسيطة على عمقها: الشغف. وقد يبدو لك هذا الشغف بديهيّا في تجربة الكتابة الروائيّة، ولكنّ الواقع أنّني لا أذكر الآن عملا كتبته -نشر أم لم ينشر- لم أكتبه بهذه الروح بما في ذلك، وقد يبدو هذا غريبا، بعض التقارير ذات الطابع الإداريّ والبحثي والمحاضرات والدروس، وحتّى أعمال الترجمة التي كنت أنجزها لأغراض ماليّة من باب تقديم خدمات، أشعر أحيانا أنّني خلقت وقدري أن أقرأ وأفكّر وأدرّس وأكتب فقط، وهذا كاف بالنسبة إليّ.

ذكرت تجربتك في الكتابة الروائيّة التي قامت على الشغف، وقد مثّلت روايتك «الطالياني» باكورة أعمالك (2014م)، ومن ثم منطلقا لإبداع روائي تواصَلَ من «السيدة الرئيسة» (2015) إلى «باغندا» (2016)، ثم «مرآة الخاسر» (2018)، و«السيرة العطرة للزعيم» (2020)، ثم «السيد العميد في قلعته» (2022) و«يوميّات نور» (2023). هل ثمة شيء لم تقله روايتك الأولى واستدركته في رواياتك اللاحقة؟ أم لكل رواية موضوعها الخاص؟ وما حكاية وحدة النعت «السيد/ ة»؟

هناك ظاهرة عجبت لها حين دخلت عالم السرد الفاتن، وهي أنّ كلّ رواية ما إن أفرغ من كتابتها حتّى تسلمني إلى ما بعدها، وتثير فيّ مرّة أخرى شهوة السرد. فهل الروايات اللاحقة استدراك للرواية الأولى؟ ممكن ويمكن أن تكون بعض الروايات استئنافا للقول لا استدراكًا، فالشخصيّة الأساسيّة في الطلياني «عبد الناصر الطلياني»؛ نجدها في «مرآة الخاسر»، وهذا بديهيّ؛ لأنها تمثّل بوضوح جزءا ثانيا وإن اختلف العنوان، ولكن الراوي في «باغندا» هو عبد الناصر أيضا، وهي توسع في تفصيل وَرَدَ في الطلياني. ونجد بطل القصّة الأطول التي منحت المجموعة القصصيّة عنوانها؛ أي «السيّدة الرئيسة» هو عبد الناصر الطلياني، وهي تنخرط في سلك واحد مع الروايتين السابقتين، والواقع أنّ شخصيّة

عبد الناصر ولدت مركّبة فاتنة ذات أبعاد متعدّدة، ويمكنها -بالربط مع تطوّرها عبر العقود والمراحل التي مرّت بها تونس المعاصرة- أن تكون بطلة ثلاث روايات أخرى على الأقلّ، فتصبح الطلياني خماسيّة، لكن هذا يحتاج إلى جهد ووقت وتفرّغ؛ فالكتابة الروائيّة مرهقة بقدر ما هي شيّقة، من هنا يمكننا فعلا القول: إنّ الطلياني فتحت بابا واسعا لرواية قصّة جيل عبد الناصر، وهو جيلي أنا أيضا من ثمانينيّات القرن الماضي إلى اليوم، فلو كتبته اليوم سيكون في حدود الستّين من العمر.

أمّا بقيّة الروايات؛ فقد تغيّرت الشخصيّة الرئيسيّة فيها لاختلاف موضوعاتها وإن كان من الممكن أن أصوغها من زاوية نظر تجربة «عبد الناصر»، لكن سيكون الأمر أشبه بمسلسل مكسيكي طويل؛ ففضلت تغيير عالمها السرديّ والتخييليّ وإن ظلّت تتناول تحوّلات تونس المعاصرة وقضاياها ومآزقها وتناقضاتها... إلخ، وفي هذا الإطار نفهم استعمالا لم يكن واعيا تماما لعبارتي «السيّدة الرئيسة» التي تحيل على قاضية، والسيّد العميد وقس عليها مفهوم الزعيم في السيرة العطرة للزعيم، فثمّة تفكيك لمسألة السلطة وحفر في الأوهام المتعلّقة بالمؤسّسات التي ترتبط بها، فالشخصيّات ذات المكانة السياسيّة أو العلميّة أو الإداريّة تمثّل صيدا ثمينا للروائيّ؛ بحيث يمكّنه من التلاعب بالظاهر والباطن، والحقيقة والوهم، والصورة الاجتماعيّة والحقيقة الإنسانيّة. فكل هذه المفارقات ثريّة من ناحية روائيّة لكسر الصور النمطيّة، وإعادة التفكير في علاقة الشخص والذات الفرد بالوظيفة والموقع السلطويّ، ولذلك لم تخرج عن السلك الرابط بين الروايات جميعها، وهو نقد تونس المعاصرة وتناقضاتها وصراعاتها، ولا يعني استقلال موضوعات السرد والعوالم المتخيّلة غياب رؤية جامعة على النقّاد إن أرادوا الكشف عنها وتحليلها.

انجذابك إلى الأدب لم يقتصر على إبداعك في السرد، بل ظهر واضحا في دراسات نقدية تتصل اتصالا مباشرا بالأدب، علما أن تخصصك الدقيق هو اللغويات. هل للأدب سحر ما جعلك شغوفا به: إبداعا ونقدا؟ وهل لتخصصك الدقيق دور في تميز أبحاثك حتى في الأدب؟

واقع الأمر أنّني بدأت رحلتي في البحث والكتابة بالدراسات الأدبيّة والنقديّة، وكان الاتجاه إلى اللغة لاحقا، فأوّل بحث أكاديميّ كتبته بإشراف المرحوم حسين الواد، ولم ينشر مع الأسف لكسل منّي، وقد نشر لاحقا قسم قصير منه في مجلّة «عيون المقالات» المغربيّة التي كان يصدرها عبد الصمد بلكبير، وقد كان هذا البحث مندرجا ضمن سوسيولوجيا الأدب؛ إذ اعتنيت فيه بتعامل المؤسّسة المدرسيّة مع النصّ الأدبي وكيفيّة انتقاء المدرسة

للنصّ الأدبيّ، فتوجبه بضروب من الرقابة والتكييف وجهة إيديولوجيّة يفقد خلاله أدبيّته، ليستحيل أداة من أدوات أخرى لترسيخ القيم السائدة، فيفقد النصّ بصورة أو بأخرى -إذ يدرّس- قيمته الجماليّة الأصليّة السالبة بعبارة جماليّات مدرسة فرنكفورت. وللأسف؛ لم ينتشر هذا الضرب من الدراسات الاجتماعيّة للأدب، وأقصى ما نجده قريبا منه وشبيها به بعض ما كتب في تعليميّة (ديداكتيكا) النصوص الأدبيّة، ولكنّ التوجّه مختلف.

وقد كان لبعض محاور التكوين في التعليم العالي، ثم التدريس فيه تأثير في اختيار بعض المسائل الأدبيّة ودراستها، فقد انشغلت بالتراث النقديّ والبلاغي لفهم بعض قضايانا الأدبيّة الحديثة؛ من قبيل المعنى المحال واستحالة الفهم وجماليّات الأدب القديم؛ تلك التي تقوم على ما أسميته الألفة. وأصدقك القول أنّ هاجسي لم يكن علميّا خالصا لإعادة بناء هذا التراث بمفاهيم حديثة، بل لم يخل من محاورات ومساءلات القصد منها أن نتخلّص من ثقل الماضي للانطلاق نحو أفق الحداثة، قد يكون هذا التوجّه غير خال من موقف إيديولوجيّ حداثيّ لا أنفيه، وفيه من حماسة الشباب واندفاعه ورغبته الجامحة في التجاوز وبناء المصير الكثير أو القليل، لكن؛ هكذا كان الأمر وكفى.

وفي هذا الإطار نفسه من الرغبة العارمة في التحديث وفهم الذات الثقافيّة، اشتغلت على كتاب طه حسين المعلم «الأيّام»، وكان يعنيني منه بالخصوص هذا الجنس الأدبيّ الحديث: السيرة الذاتيّة بوصفها جنسا يرتبط بنشأة الذات في الثقافات ومنها ثقافتنا العربيّة وعلامةً من علامات الحداثة. فالسيرة الذاتيّة -بما تقتضيه من بوح وتعبير عن جراح الذات وحقيقتها الواقعيّة بمخازيها ومعايبها ومساوئها لا بفضائلها ومفاخرها ومناقبها- دليل من الأدلّة المنصوبة ثقافيّا على تحوّل عميق في النظرة إلى النفس والمجتمع، والانتقال من مثاليّة يذوب داخلها الفرد في الجماعة وقيمها واشتراطاتها الإيديولوجيّة وتصوّراتها للكون، إلى تعامل واقعيّ؛ يحمل مفهوما آخر للفرد وحريته والمجتمع وقيوده وتعقّد العلاقات.

فهذا الاهتمام بالسيرة الذاتيّة لم يكن اهتماما فنّيّا فحسب؛ رغم أهمّيّته، بل هو أيضا اهتمام ثقافيّ عام وإيديولوجيّ وتاريخي، خاصة من حيث تساؤلاته التي انطلقت منها وحاولت فهم تجلّياتها. وممّا يؤسف في نقدنا العربيّ أنّ كثيرا ممّا يكتب اليوم، ويبدو فتحا مبينا في نقد السيرة الذاتيّة خصوصا وأدب الذات عموما، لم يخرج في أحسن الحالات عن التوجّه البويطيقي (الشعريّ)، مع التعرّف على فيليب لوجون وأمثاله؛ فقد جاءت أغلب الأفكار من ذات طابع تقنيّ لا فكريّ؛ تتلفّع برداء الجماليّات التي لا تكشف عنها في الحقيقة هذه الدراسات، فتأتي مقطوعة عن خلفيّاتها الثقافيّة باسم استقلاليّة النصّ الأدبيّ،

والحال أنه يكفي الانطلاق من أنّ النصوص السيرذاتيّة لا تكتب إلاّ في صلة بصاحبها الذي يكون مؤلّفا وراويا وشخصيّة في آن واحد حتّى ينفتح النصّ على سياقه الثقافيّ والاجتماعي والتاريخيّ.

ورغم ذلك سعيت في بحوث نقديّة أخرى إلى مواصلة الحفر في المسألة، سواء في الأدب التونسي وتشكّل الفضاء السيرذاتي فيه، أو في ما يعرف بالسيرة الذاتيّة الفكريّة. وفي هذا تحديدا، يظهر جليّا تأثير اهتمامي اللغويّ في ما كتبته عن السيرة الفكريّة. ففي الفصول المختلفة التي كوّنت كتاب «أحفاد سارق النار: في السيرة الذاتيّة الفكريّة»، يظهر توظيف المناهج والمفاهيم المستمدّة من المعارف اللسانيّة التداوليّة والعرفانيّة (المعرفيّة) مثلا من قبيل نظريّة الأعمال اللغويّة، وهي اختصاصي الفرعيّ الدقيق، والاستعارة التصوّريّة وهي مسألة بلاغيّة حديثة، علاوة على ضروب أخرى من المناهج التي لم يستفد منها إلاّ نادرا في النقد العربي مثل المنهج الجغرافيّ في النقد.

وأعتقد أنّ الرهان اليوم في النقد العربيّ ليس على تطبيق المناهج الحديثة، كما شاع منذ سبعينيّات القرن الماضي وخصوصا الثمانينيّات، رغم أهمّية إتقان هذه المناهج وحسن إجرائها على النصوص، بل هو رهان دائر على أمرين: أحدهما تعديد زوايا النظر على النصوص، مادامت فكرة «المنهج الصحيح» وهم غير علميّ البتّة؛ فالبحث يقع دوما في إطار نظريّ ومفهومي محدّد، لا يطمح إلى مفهوم «القول الفصل» الذي هو مطلق لا يوجد إلاّ في عبارتنا القديمة؛ فالنقد قول حواريّ محدود بالضرورة، وهذا أساس معنى النسبيّة العلميّة نقيض المطلقات. والأمر الآخر الانفتاح المستمرّ على الأسئلة المتجدّدة في المقاربات والمناهج والمفاهيم وخلفيّاتها الفلسفيّة والثقافيّة حتّى لا نعزل سيميائيّة النصوص عن سيميائيّة الثقافة باسم استقلاليّة النصّ الأدبي وجماليّاته.

طبعا أقصي هنا من حديثي آليّا الثرثرة الانطباعيّة والهذيان المدرسيّ وكلاهما يسمّي نفسه نقدا أدبيّا، وهذا الضرب من الخطاب في المنابر الثقافيّة وحتّى الأكاديميّة هو الغالب للأسف، خصوصا مع انمّحاء تدريجيّ للحدود بين النقد الأكاديمي والنقد الإعلاميّ والنقد الثقافيّ العامّ. ولا أذكر هنا نوعا آخر من ثرثرة من لا معرفة لهم بالأدب ونقده ولا حتّى بالحد الأدنى من المعقوليّة في بناء الكلام على الكلام، ويتجرّؤون على «نقد» النصوص على منصّات التواصل الاجتماعي، ربّما هذه ضريبة ما أتاحته وسائل التواصل الاجتماعي من فرصة لتعبير الجميع عمّا يريد، حتّى إن لم يكن هو نفسه يعرف ماذا يريد.

وسط كل اهتماماتك العلمية والإبداعية، وجدت الترجمة مكانا لها؛ إذ ترجمتَ ثمانية أعمال مختلفة الموضوعات، لكن المثير للانتباه هو أن بعض الترجمات ذات طابع ثقافي عام. ما مسوغات توجهك لترجمة مثل هذه المؤلفات؟

لم تكن الترجمة منفصلة عن المسارات التي تبدو مختلفة كما حدّثتك وسرت فيها ربّما دون تخطيط مسبق، خذ لك ترجمة كتيّب الشعريّة لطودوروف مثلا، فقد ترجمته وأنا طالب في سنتي الثانية بدار المعلّمين العليا، كنت مأخوذا بمناهج الدراسة الأدبيّة، أحاول أن أقرأها في أصولها؛ فوجدت كتاب طودوروف مدخلا جيّدا لقضايا السرد وغير السرد في فهم الشعريّة البنيويّة، ولا أخفيك أنّني كنت أترجم لأختبر قدرة لغتنا العربيّة على استيعاب المفاهيم الحديثة في النقد من ناحية، وفهم أفضل للنصّ الأصليّ (وهي عادة عندي وقتها حين يستغلق عليّ فهم نصّ من لغة أجنبيّة)، ولأسهم في توفير مراجع بالعربيّة لمن كانت معرفتهم بالفرنسيّة محدودة في العالم العربيّ. فالأهداف هنا متعدّدة متكاملة؛ بعضها شخصيّ وبعضها ثقافيّ عامّ، وحين نشر محمّد بنّيس الكتاب في دار توبقال -دون أن تكون لي سابق معرفة به- مثّل ذلك حافزا قويّا للشاب الحالم الطموح الذي كنته وقتها.

وحين انتقلت إلى اللسانيات التداوليّة وكتبت فيها، أصبح الأمر يسيرا عندي، بل هو من صلب اختصاصي؛ فكانت الترجمة سندا لي في الكتابات التي حاولت فيها نقل المعرفة اللسانيّة والبلاغيّة التداوليّة الحديثة إلى القارئ العربيّ، وذلك من قبيل بعض الفصول في العمل الجماعي على القاموس الموسوعيّ للتداوليّة، وكانت ترجمة كتاب عن كتابة الرواية والسيناريو مرتبطة بصورة ما بدخولي عالم السرد الروائيّ والقصصيّ، فهو عودة من زاوية أخرى إلى كتاب الشعريّة؛ رغم اختلاف الكتابين البيّن في الموضوع والمنهجيّة والغاية منهما، وعلى هذا بقيّة الترجمات فلكلّ منها قصّة يطول الحديث فيها.

لكن أحبّ أن أشير إلى أنّ عمليّ اليوميّ مذ بدأت التدريس وإعداد المحاضرات والدروس، لم يكن منفصلا عن الترجمة، سواء صدرت في أعمال منشورة أو استفدت منها في ملخّصاتي والوثائق التي أنطلق منها في عملي، وهو مظهر من مظاهر التكوين المزدوج لغويّا وثقافيّا وعلميّا في المدرسة والجامعة التونسيّتين، فلا يوجد بحث علميّ عندنا يعتمد على المراجع العربيّة فحسب، ونعتبر هذا نقيصة كبيرة؛ فالباحث كما تعلمنا ينبغي له أن يتقن -على الأقل- لغة أجنبية أخرى علاوة على العربيّة، وأن يكون ملمّا بالموضوعات التي يدرسها وما كُتب عنها في اللغات الأخرى، وليس من باب الصدفة أن تكون الكتابات

المغاربيّة عموما في النقد والفلسفة واللسانيّات -بمختلف فروعها- أمتن وأثرى بحكم هذه المزاوجة الثقافيّة والعلميّة، وهذه الازدواجيّة اللغويّة الموروثة من الاستعمار الذي أراد القضاء على العربيّة في بلدان المغرب الكبير، لكنّ؛ مكروا ومكرنا والله خير الماكرين، فمكر التاريخ أشدّ، وهو خير وأبقى.

وإذا بدت لك ترجماتي لكتابات ذات طابع ثقافي عامّ تمثّل خروجا عن النسق فإنّها كانت من باب الالتزام المواطني؛ إذ منها ترجمة كتاب عن التعذيب وآثاره النفسيّة، بحكم التزامي المواطنيّ بقضايا حقوق الإنسان، ولهذه الترجمة نظائر في ما كتبت أيضا، فكتابي «تاريخ التكفير في تونس» بأجزائه الثلاثة في انتظار استكمال جزأين آخرين منه، يندرج في السياق نفسه؛ بما أنّ الموضوع يمسّ حقوق الفرد وحرّيّة التعبير والضمير والتفكير والنقد، ولكنّني عبّرت عنه من منطلقات بحثيّة وثقافيّة عامّة.

البلاغة شأن عام، لكنها في الآن نفسه تخصص يحتاج إلى معرفة عميقة ودقيقة، وقد سِيء فهمها لزمن طويل حتى صارت من شبه المحنطات، ولطرق تدريسها النصيب الأوفر في دفعها إلى هذا المآل، رغم الجهود النيرة التي قام بها باحثون عرب متنورون ونبهاء في المغرب وتونس تحديدا. كيف تقيم وضع البلاغة في الدرس العربي؟ وكيف يمكن البناء على هذه النهضة البلاغية الحديثة لتطوير الدرس البلاغي في الجامعة؟

لا تنفصل لدى الباحث المدرّس الاهتمامات البحثيّة عن الشواغل التدريسيّة كما تعلم، وأصدقك القول بأنّ علاقتي بالبلاغة كانت سيّئة جدّا من وجهين: وجه الصورة المحنّطة التي قدّمت لنا (أنا وجيلي) في الجامعة، فاستقرّت منها في الذهن نظرة خاطئة أفقدتها حيويّتها وفقّرت بُعديْها العلميّ والجمالي، والحق أنّ السبب لا يعود إلى الكتابات المدرسيّة فحسب، بل إلى الإهمال الديداكتيكي في معالجة هذا الفرع العلميّ اللغويّ في رأيي، ومعالجة قضاياه التعليميّة والإجرائيّة العامّة والجزئيّة، فالمفاهيم والقواعد والتصورات الموجودة في الكتب المدرسيّة -وهي منقولة حرفيّا تقريبا من أمّات كتب البلاغة القديمة- سليمة عموما ومفيدة، لكنّ كيفيّة تبليغها وبثّ روح التجديد والتحديث فيها حتّى من خلال الأمثلة المحلّلة كان منعدما. أضف إلى ذلك فكرة شاعت لدى الغربيّين في علاقتهم ببلاغتهم، ومفادها أنّ الأسلوبيّة هي البديل عن البلاغة، فاتّبعناهم نحن العرب مزهوّين بشعارات حداثيّة زائفة، وحين تابوا إلى رشدهم مع بعض النظريّات مثل نظريّة الحجاج، عدنا كذلك.

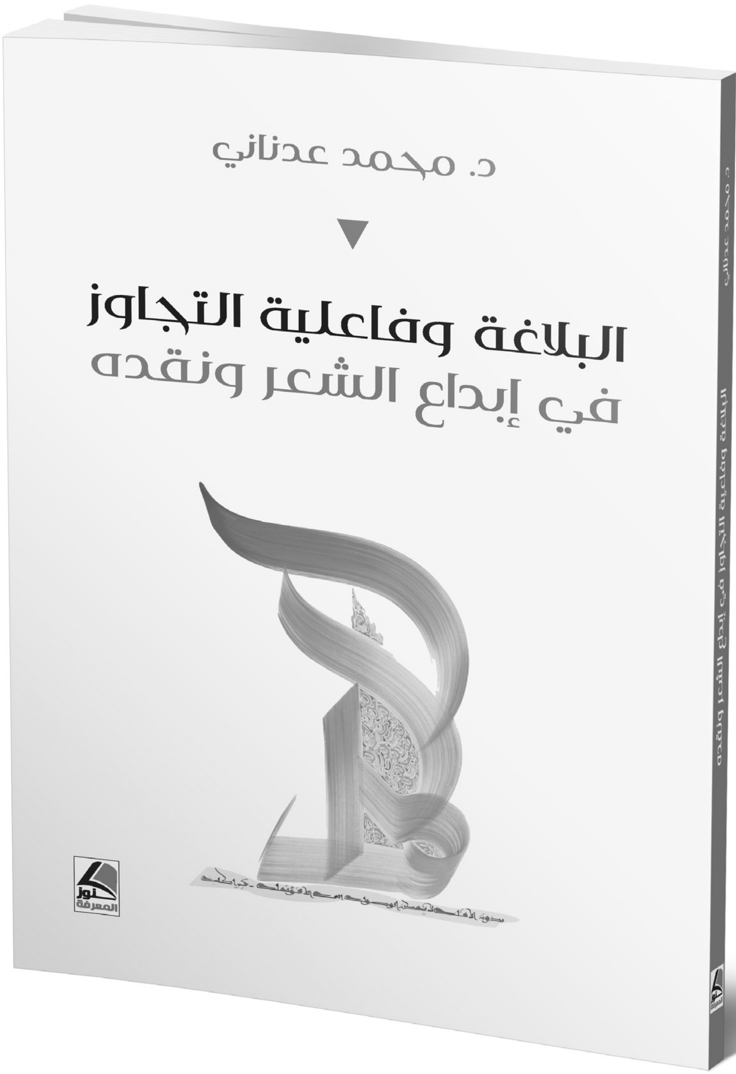
أمّا الوجه الثاني من سوء علاقتي بالبلاغة العربيّة فيعود إلى الخلط بينها وبين النقد الأدبيّ القديم حتّى في بعض ما كتبته مستفيدا من كتب بلاغيّة قديمة، فقد بدا لي -في فترة تأليفي لكتاب «جماليّة الألفة» مثلا وبعض البحوث عن التراث البلاغي والنقديّ- أنّ النقد القديم أهمّ، والبلاغة مجرّد وسيلة إلى المعنى الأدبيّ، وهو موقف غالط بالنسبة إليّ الآن، ولولا أن أتيحت لي فرصة تدريس دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة في كليّتي الأمّ، كليّة الآداب بمنّوبة، لما صرت أرى البلاغة كما أراها اليوم، ولولا تخصّصي في اللسانيّات التداوليّة الذي بدأ في الفترة نفسها، أي أواسط التسعينيّات، بتدريس كتاب أوستين «كيف نصنع الأشياء بالكلمات؟» وبعض أعمال سيرل عن الأعمال اللغويّة، لما صرت أرى البلاغة بعيون أخرى. أعود بذلك إلى أهمّيّة الازدواجية اللغويّة والثقافيّة والعلميّة، فالاكتفاء بالتراث مُفْضٍ إلى الاجترار والانغلاق غير المخصب، والتخلّي عنه لتبنّي نتائج البحث الحديث دونَ وصلها بأصولنا الثقافيّة، اغتراب وخسران مبين لفرضيّات وأدوات عمل وتحليل وتصوّرات لم نختبر قيمتها العلميّة على الوجه المطلوب.

وليس جديدا أن أقول: إنّ البحث في البلاغة العربيّة تطوّر بفضل مثل هذه المراجعات للقديم، وفي ضوء تطوّرات اللسانيّات والتداوليّات وتحليل الخطاب وعلم النصّ وغيرها من الفروع المعرفيّة ومكافحتها بما خلّفه البلاغيّون والأصوليّون والنحاة القدامى، ورأيي أننا مررنا من مرحلة تغيير وجهة النظر لهذا التراث البلاغي بإعادة بنائه في أعمال لافتة مثل كتابات حمّادي صمّود في تونس، أو محمّد العمري في المغرب، وهي مرحلة ما زالت متواصلة، إلى مستوى التدقيق أكثر في ما يبدو جزئيّات بلاغيّة من قبيل: التخييل، أو نوع من أنواع الأعمال اللغويّة، أو ظاهرة لم تحلّل التحليل الكافي -مثل: الكناية- في ضوء تطوّر نظريّات حديثة من قبيل الاستعارة التصوّريّة أو نظريّة المزج أو نظريّة الأعمال اللغويّة نفسها... إلخ.

وهذا كلّه يتّجه في ما أتصوّر وجهات مهمّة في إعادة بناء معرفتنا بالبلاغة القديمة، وإدماجها في الآن نفسه ضمن مدارات التفكير العالمي في قضايا تداوليّة وخطابيّة أوسع، وإذا سلّمنا بالتفاعل بين البحث العلميّ واعتماد نتائج البحث في تطوير التعليم، فإنّ الخطوة التي تبدو لي منقوصة هي النقل التعليميّ لكلّ هذا المنجز بعيدا عن التسرّع والجمود، فكلاهما غير مخصب.

من منطلق اهتمامك بالأدب وقضاياه، ما مآلاته في ظل التحولات الحضارية المطردة؟

سؤالك صعب فعلا؛ لأنه يقتضي استشرافا واستقراء لهذه التحوّلات، وهي كثيرة متعدّدة وبعضها خطير، لكن عموما ودون أن أغامر بإجابات هي أقرب إلى التخمين تفاؤلا أو تشاؤما، أظنّ أنّ الحاجة إلى الأدب مهما تغيّرت السياقات ستظلّ قائمة؛ لأنّ الأدب يلبّي حاجات عميقة نفسيّا وذهنيّا ومعرفيّا، فالإنسان في ما يبدو لي ما زال أنتروبولوجيّا طفلا؛ يحب الحكايات وما فيها من أسرار ومراوغات، وهو من ناحية أخرى يحتاج إلى أن ينظّم العالم والواقع، ويعيد هدمه وتنظيمه كطفل يلعب بالرمل على شاطئ البحر، وليس للإنسان من أداة لعمليتي الهدم والبناء هذه -وهو يقارب واقعا مشوّشا- إلاّ السرد تقريبا؛ ينشئ به معرفته بالعالم، ويستوضح نظرته إليه من خلال الأشكال الفنيّة الأدبيّة، وما تتيحه من عدول وانزياحات تفضي إلى التغريب والتبعيد بما يجدّد الإدراك؛، كما تعلّمنا من الشكلانيّين الروس.



قارئ وكتاب


كتاب جماعي محكَم
الطّعامُ
أُفقًا للقراءَة
أعمالٌ مهداةٌ إلى البلاغيّ سعيد العوادي
كنوز المعرفة
تنسيق
مصطفى رجوان
عادل المجداوي

قراءة أركيولوجية في كتاب «الطعام والكلام: حفريات بلاغية ثقافية في التراث العربي» لسعيد العوادي

عبد العاطي السطوري[1]

المقدمة:

لم يكن الطعام، في التراث العربي، شأنا عارضا أو تفصيلا هامشيا في نسيج الثقافة، بل ظلّ منذ البدايات الأولى عنصرا كثيفَ الدلالة، يتجاوز وظيفته الإشباعية ليغدو علامة اجتماعية، ورمزا أخلاقيا، وأداة بلاغية لتكثيف المعنى، وتمثيل القيم. وقد وعى النص العربي -شعرا ونثرا- هذا البعد المركّب للطعام، فجعله موضع تصوير، ومجال تشبيه، وساحة صراع، ومسرحا يتقاطع فيه الكرم والبخل، والضيافة والحرمان، والدنيا والآخرة.

في هذا السياق المعرفي والبلاغي، يأتي كتاب «الطعام والكلام: حفريات بلاغية ثقافية في التراث العربي»، ليقترح مقاربة مغايرة، تُعيد مساءلة الطعام، لا بوصفه موضوعا أدبيا فحسب؛ بل باعتباره نصا موازيا للنص اللغوي، ونسقا دلاليا متشعبا؛ يسكن عمق الخطاب العربي. فالمؤلف لا يقرأ «ما قيل عن الطعام» فحسب، بل ينفذ إلى «كيف قيل؟»، وإلى الآليات البلاغية التي اشتغلت بها الثقافة العربية على تحويل الغذاء إلى خطاب، والحمد لله الذي أفاض علينا بصنوف المأكولات، وميزنا بمستحلى اللغات، وجعل في «اللسان» آلة للبيان والتذوق، تمزج الطيبات بالاستعارات.

إن المتأمل في هذا العنوان الموحي «الطعام والكلام»، قد يظن للوهلة الأولى أنها علاقة صوتية عابرة، لكن الحقيقة الثاوية خلف هذا الجمع، تشير إلى صلات غائرة؛ إذ ليس من

1. كلية اللغة العربية، جامعة القاضي عياض – مراكش/ المغرب.

«التوافق الساذج أن تلتقي اللفظة واللقمة في فم الإنسان، فتلفظ الأولى ليبني بها الإنسان حصنه المعنوي ضد الخواء، وتلقم الثانية ليبني بها حصنه المادي ضد الجوع»[1].

لا يندرج هذا الكتاب ضمن «الثقافة البطنية» المبتذلة، بل هو حفر معرفي يثبت أن الطعام حامل لتاريخ إنساني كامل، تتقاطع فيه قضايا الهوية والغيرية. لقد آمن العوادي أن التراث العربي لم يكن يكتب النصوص فحسب، بل «يطبخ» كينونته؛ فجعل من الكرم «قرى للأشباح» ومن الكلام «قرى للأرواح»[2]. ومن هنا، تأتي هذه الدراسة لتقلب أرض التراث، مستعينة بأدوات المنهج البلاغي المنفتح على الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا، لتكشف كيف تسربت «بقايا الطعام» إلى علم البلاغة، وكيف أضحى الذوق حكما أسمى في نقد النصوص، وكيف استحال الطعام في المتخيل المقدس أداة للثواب والعقاب «الذي يجد مفتاحه في قوله تعالى: ﴿**كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ**﴾ [سورة الطور الآية:9]»[3].

تنفتح هذه الدراسة على منطق الكتاب الحفري، الذي يستلهم أدواته من البلاغة العربية، ويغتني بمكتسبات النقد الثقافي الحديث، ليكشف عن طبقات الدلالة المختبئة خلف الاستعمال اليومي للألفاظ المرتبطة بالأكل والشرب، فكل لفظة، وكل صورة، وكل مشهد طعامي، يتحول في هذا المنظور إلى وثيقة ثقافية، وإلى أثر رمزي يشي بتمثلات المجتمع لنفسه وللعالم.

وتسعى هذه الدراسة إلى تقديم قراءة نقدية موسّعة لهذا الكتاب، ترصد منطلقاته النظرية، وتفكّك أدواته المنهجية، وتقيّم إسهامه في تجديد البلاغة العربية، من خلال ربطها بمجالات النقد الثقافي وأنثروبولوجيا الغذاء، دون التفريط في صرامتها المفهومية، كما تهدف إلى إبراز القيمة المعرفية لهذا العمل بوصفه محاولة لإعادة الاعتبار إلى البلاغة باعتبارها علما للمعنى المتجسّد، لا مجرّد علم للتزيين اللفظي.

وتطمح هذه المقدمة إلى وضع القارئ في قلب هذا الرهان العلمي، مهيئة السبيل لقراءة تحليلية معمقة للكتاب، تستجلي منطلقاته، وتفكك محاوره، وتبرز قيمته الإبستمولوجية، والجمالية ضمن مسار تجديد الدرس البلاغي العربي.

---

1. . سعيد العوادي، الطعام والكلام: حفريات بلاغية ثقافية في التراث العربي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1/ 2023م، ص8.
2. نفسه، ص9.
3. نفسه، ص87.

وصف الكتاب:

ينتصب كتاب «الطعام والكلام: حفريات بلاغية ثقافية في التراث العربي»، بوصفه مشروعا نقديا متكاملا، ينهض على رؤية منهجية مبتكرة، تُعيد التفكير في البلاغة العربية من زاوية غير مألوفة، وهي زاوية الطعام بوصفه خطابا ثقافيا وجماليا، فالكتاب لا يقتصر على جمع الشواهد أو تصنيف النصوص، بل يسعى إلى بناء أفق نظري يُمكّن من قراءة العلاقة العميقة بين الأكل والكلام، وبين الجسد واللغة، وبين الحاجة والرمز.

يقع كتاب «الطعام والكلام» في هيكل «مطبخي» فريد، حيث قسّم الباحث دراسته إلى ثلاثة «أطباق» كبرى تسبقها «مفتحة» ويختتمها بـ «تحلية». يمتد الكتاب عبر مساحات زمنية تبدأ من عصر الجاهلية وتمر بصدر الإسلام والعصر العباسي، وصولا إلى تماسات مع الفكر الحديث.

يعالج الطبق الأول (حقل الطعام) رحلة الطعام في الدنيا، بدءا من البنية اللغوية للفعلين «أكل» و«شرب»، موضحا أن الأكل هو عملية «تنقّص» من العالم لتملكه والسيطرة عليه[1].

ثم ينتقل إلى سيمياء الكرم بوصفه صراعا ضد الفناء، وصولا إلى «ضيافة الآخرة» في الجنة والنار، حيث يحلل الإعجاز الطعامي والتصوير البلاغي في الخطاب المقدس، مبينا كيف تتحول اللذة إلى ثواب والألم إلى عقاب؛ وذلك عبر «استعارة الأكل، واستعارة الذوق، واستعارة الشرب»[2]، في نسق تحليليّ يجمع بين العمق الدلاليّ والدّقّة الأكاديميّة.

أما الطبق الثاني (جسور الطعام)، فيركز على «مادية المصطلح البلاغي»، يكشف العوادي هنا كيف أن «البلاغة» و«الفصاحة» و«الأدب» و«الذوق» ليست سوى استعارات هاجرت من المطبخ إلى ردهات العلم؛ حيث وجد «صلات غائرة تربط مصطلح البلاغة بالتبلّغ الأكلي، ومصطلح الفصاحة باللبن الصافي، ومصطلح الاستعارة باستعارة الأواني المطبخية، ومصطلح الذوق بتذوق المأكل والمشارب. ولم يسلم اختيار البلاغيين لشواهدهم، خصوصا الكنائية من المرجعية الطعامية»[3]. كما يدرس «الترميز الثقافي» لعناصر الطعام الأساسية كالخبز والملح والنار، مبرزا أبعادها العقدية والاجتماعية.

---

1. سعيد العوادي، الطعام والكلام، ص16.
2. نفسه، ص75.
3. نفسه، ص371-372.

وفي الطبق الثالث (أدبية الطعام)، يستعرض الباحث تجاور الشعر والنثر، محللا نظام «القِرى» عند حاتم الطائي، وشعر المآكل عند ابن الرومي والمأموني البخاري «الذي يعد، بحق، تلميذا نجيبا لابن الرومي في شعر الطعام»[1]. كما يغوص في النثر ليفكك «بلاغة التطفيل» بوصفها احتجاجا اجتماعيا، ويحلل «مغالطات خطاب البخل» عند الجاحظ وغيره «من خلال الاستعانة بالثالوث الطعامي البشري: الكريم، والطفيلي، والبخيل. فجاء الطعام موهوبا ومنهوبا، ومرهوبا»[2]؛ في ربط بليغ بين الرمز الحسي والدلالة الأخلاقية.

كما يُحسب للكتاب أنه يعيد الاعتبار لنصوص طالما وُضعت على هامش الدرس الأدبي، مثل كتب الطبيخ، وأخبار الطفيليين، ووصف المآدب، كاشفا عن طاقتها البلاغية والرمزية. وبهذا، ينجح العوادي في نقل الطعام من الهامش إلى المركز، ومن العرضي إلى الجوهري، مؤسسا لقراءة بلاغية جديدة للتراث العربي، تجعل من الأكل مدخلا لفهم الثقافة، ومن الكلام مرآة للجسد والتاريخ معا.

مطبخ الكتاب: قضايا الكتاب الأدبية والنقدية

إن «مطبخ» هذا الكتاب يغلي بقضايا إشكالية تكسر الفصل التقليدي بين المادة والروح؛ فاللسان هو القنطرة المشتركة التي تعبر عليها التجربة الإنسانية من الحس إلى التجريد، إذ لا يكتفي المؤلف بتناول موضوع الطعام من زاوية وصفية أو سردية، بل يحوّله إلى فضاء تفكير بلاغي وثقافي، تتقاطع فيه اللغة، والجسد، والعقيدة، والخيال. فالمطبخ هنا ليس مجازا شكليا، بل بنية معرفية تعبِّر عن وعي نقدي بطبيعة العمل العلمي؛ بوصفه فعل تركيب وتهييء وتقديم.

ينبني هذا المطبخ على ثلاث ركائز كبرى: أولها، استثمار البلاغة العربية بوصفها علما للمعنى، لا مجرّد جهاز اصطلاحي، حيث تتخذ الصور الطعامية منزلة الشواهد البلاغية التي تُظهر اشتغال اللغة في سياقاتها الاجتماعية والرمزية. وثانيها، الانفتاح على النقد الثقافي، بما يسمح بتحويل الطعام إلى مرآة تُرى فيها القيم، والسلطة، والتراتبية الاجتماعية، والعلاقات بين الدنيا والآخرة. أما ثالثها، فيتمثل في الجرأة المنهجية التي تدفع المؤلف إلى إعادة الاعتبار لنصوص مهمّشة في المدونة العربية، وجعلها مادة للتحليل البلاغي.

1. سعيد العوادي، الطعام والكلام، ص248.
2. نفسه، ص369.

الطبق الأول، حقل الطعام: بين ضيافة الدنيا وضيافة الآخرة

يفتتح سعيد العوادي مطبخه النقدي بالولوج إلى حقل الطعام، باعتباره المجال الأرحب الذي تتداخل فيه حاجات الجسد مع تمثلات الروح، وتتشابك فيه اليوميات بالمطلقات، فحقل الطعام، كما يتصوّره الكتاب، ليس مجالا ماديا صرفا، بل فضاء دلاليا كثيفا تتوزع فيه الخطابات، وتتكاثف فيه القيم، وتُستعاد من خلاله بنية المجتمع العربي في علاقته بالكرم، والحرمان، والجزاء.

ينبني هذا الحقل على رصد «رحلة الطعام» من حيز المائدة إلى فضاء المجتمع والدين؛ يحلل العوادي «أفعال الأكل والشرب» بوصفها بوابات للثقافة؛ فالأكل هو تحويل للمادة إلى هوية، «وتتجه هذه القدرة التحويلية نحو بناء خطاب لا يؤمن ببلاغة المقام، وإنما يؤسس لبلاغة لا مقامية تعنى بالفضح والعري، والتي لا تأبه بالتراتبية الاجتماعية والسياسية وما يسيجها من منظومة للقيم (...) إنها بلاغة أن تقول كما تريد، لا كما تريد الجماعة»[1]. وفي «نظام القرى»، يبرز الصراع الوجودي ضد الفناء، حيث تتحول النار والكلب إلى قوى مساعدة لهداية الضيف، بينما الليل والقرّ والزوجة العاذلة تمثل قوى معيقة يغالبها الكريم ليثبت نبل عِرقه، «ويصل مشهد الإكرام والقرى إلى أقصى غاياته، حين يبالغ شعراء الكرم في الاحتفاء بضيوفهم، وإن اعترضهم في ذلك ضيق ذات اليد؛ فإذا غابت عنهم النوق لم يفرطوا في الحقوق، إذ أجسادهم مستعدة لتكون مأدبة لضيوفهم»[2].

أما في «ضيافة الآخرة»، فيتجلى الطعام بوصفه أداة إعجازية وتصويرية، فالجنة هي «المأدبة السرمدية» التي تتسم بالمثالية، حيث القطوف دانية والشراب لا يصدع الرؤوس، «عندما يتعلق الأمر بالمؤمنين في الجنة، ويكون شكلا عقابيا عندما يتعلق بالكفار والمجرمين في الجنة»[3].

وفي المقابل، يبرز «طعام النار» (الزقوم، الضريع، الغسلين) بكونها أدوات للتعذيب النفسي والجسدي، حيث يوظف القرآن «استعارة الذوق» والتهكم لتعميق شعور الندم لدى الكافرين، محولا الطعام من أداة حياة إلى وسيلة تدمير، حيث «يصبح طعام أهل النار منغّصا للصالحين من أهل الدنيا»[4]، محوِّلا اللذة إلى تدمير.

1. سعيد العوادي، الطعام والكلام، ص266.
2. نفسه، ص242.
3. نفسه، ص 371.
4. نفسه، ص100.

الطبق الثاني، جسور الطعام: من الطعام البلاغي إلى الطعام البليغ

يمثل هذا الطبق منعطفا مفصليا في كتاب الطعام والكلام، إذ ينتقل سعيد العوادي من مساءلة تمثلات الطعام في الخطاب إلى تفكيك الجسور التي تشدّه إلى البلاغة، لا بوصفه موضوعا مشبّها أو مستعارا فحسب، بل باعتباره منطقا معرفيا وصيغة تفكير، فالطعام هنا لا يعود مجرد استعارة جاهزة في الخطاب البلاغي، بل يتحول إلى مبدأ من مبادئ إنتاج المعنى، وإلى بنية ذوقية تُفهم بها اللغة ذاتها.

يكشف العوادي هنا عن «مادية المصطلح البلاغي» في أطروحة جريئة تثبت أن العقل البلاغي العربي استعار أدواته من واقع المائدة، فـ «البلاغة في أصلها مرتبطة بالبُلغة (زاد المسافر)، و«الفصاحة مأخوذة من خلوص اللبن من رغوته، و«الأدب» من المأدبة –الدعوة، كما في «أدب القوم إلى المأدبة»؛ أي دعاهم إليها. جاء في لسان العرب أن «الأدب: الّذي يتأدّب به الأديب من النّاس، سمّي أدبا لأنّه يأْدب النّاس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح، وأصل الأدب الدعاء، ومنه قيل للصنيع يدعى إليه الناس: مدعاة ومأدبة»[1].

ويعد مصطلح «الذوق» الجسر الأهم، إذ تحول من حاسة جسدية إلى ملكة نقدية تدرك أسرار النصوص، كما يحلل الباحث «الترميز الثقافي» لأصول الطعام؛ فالخبز هو «أم الطعام» ورمز الحياة والعقل، والملح هو رمز العهد والحكمة، والنار هي منار الكرم وصوت الحرب، وتبقى في نظام الكرم ذات رمزية أكثر غورا وعمقا. هذا «التحاقل» يثبت أن الكلمة عند العربي كانت تُذاق قبل أن تُفهم، وأن «الذوق السليم» هو الميزان الذي يفصل بين الغث والسمين في القول، «وإذا كانت توابل الطعام هي الملح والإبزار والكمون وغيرها، فإن توابل الكلام هي النحو والبلاغة، وفي كل يستحسن الذوق السليم الاعتدال والإصلاح، ولا شك أن هذا التتبيل الجيد للطعام والكلام مفتقر إلى عملية الإنضاج؛ إذ تمثل النار للطبخ ما تمثل الكتابة للأدب. فإذا كانت معظم النصوص الأدبية قد نضجت على نار الكتابة الهادئة، فإن النار قد كتبت منذ اكتشافها معظم النصوص الغذائية»[2]، فأبدع العوادي في ربط الذّوق البلاغِي بالحسِيّ الطّعامي، مجسدا الكلمة طعاما ينضج بنار الكتابة.

الطبق الثالث، أدبية الطعام: تجاور الشعر والنثر

يبلغ مشروع الطعام والكلام ذروته الجمالية حين ينتقل من فضاء التنظير والتأويل

1. محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1883م، ص43.
2. سعيد العوادي، الطعام والكلام، ص134.

الثقافي إلى حقل الأدبية الخالصة، حيث يجاور الطعام الشعرَ والنثر، ويتحوّل من عنصر دلالي أو بلاغي إلى مكوّن بنيوي في تشكّل الخطاب الأدبي، ففي هذا المستوى، لا يعود الطعام مجرد موضوع يُذكر أو صورة تُستعار، بل يصبح فاعلا جماليا يعيد تشكيل أنماط القول، ويعيد توزيع العلاقات بين اللغة واللذة، بين النص والجسد، وبين التعبير والتجربة.

في هذا الطبق، تبرز أدبية الطعام بوصفها تمثلات فنية رفيعة؛ ففي الشعر، يتربع حاتم الطائي على عرش الكرم الأسطوري، حيث يمتد كرمه لما بعد الموت في حكاية «أبي الخيبري»[1]. ويبرز ابن الرومي كشاعر «المطبخ» الذي حول وصف «الخباز» و«الزلابية» و«اللوزينج» إلى لوحات سينمائية تثير الحواس، متجاوزا مجرد الوصف إلى التشخيص الفني، «الخارجي الدقيق المخصب للخيال الأدبي إلى التعبير الرمزي الذي يجعلها شريكة في التعبير عن المواقف من الذوات والحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية»[2]. أما في النثر، فتتجلى «فلسفة التطفيل»، لكونها احتجاجا اجتماعيا مغلفا بالظرافة؛ حيث يبتدع الطفيليون ألقابا للأطعمة (مثل تسمية الثريد «جابر بن مطعم») ويؤولون القرآن تأويلا «طعاميا» للوصول إلى الموائد؛ فتوصل الباحث إلى أن»التطفيل هو رؤية طعامية للعالم تهدم عالم الكرم وتبني عالما بديلا»[3].

وفي المقابل، يحلل الكتاب «خطاب البخل» بوصفه بناء مغالطيا يسعى فيه البخيل لصيانة طعامه بحيل لغوية وتبريرات عقلية تزعم أن البخل هو «إصلاح للمال» والجود هو «إتلاف للنعمة»[4].

خاتمة الكتاب: تحلية القول في بلاغة الطعام

يخلص كتاب «الطعام والكلام» إلى أن الغذاء، في التراث العربي، ليس مجرد موضوع عابر أو صورة بلاغية عارضة، بل هو بنية دلالية متكاملة، تتداخل فيها اللغة بالثقافة، والجسد بالخطاب، واليومي بالرمزي؛ فمن خلال هذا المشروع الحفري، يكشف سعيد العوادي أن الطعام كان ولا يزال وسيلة مركزية لفهم الإنسان العربي لنفسه وللعالم من حوله، سواء في علاقته بالمجتمع، أو في تصوّره للجزاء الأخروي، أو في ممارساته الجمالية.

1. سعيد العوادي، الطعام والكلام، صص215–216.
2. نفسه، ص207.
3. نفسه، ص373.
4. نفسه، ص227.

لقد أثبت الكتاب أن البلاغة العربية، في أفقها الواسع، لم تكن علما شكليا يقتصر على الزخرف اللفظي، بل ممارسة ثقافية عميقة، تستثمر أدق تفاصيل الحياة اليومية لتحويلها إلى معنى. والطعام، في هذا السياق، كان أحد أكثر العناصر قدرة على تجسير الهوّة بين التجربة الحسية والتصور المجرد، وبين الخطاب الديني والواقع الاجتماعي.

وتبرز أهمية هذا العمل اليوم في سياق التحولات الراهنة للدراسات الأدبية، التي باتت تميل إلى قراءة النصوص من منظور ثقافي وتداولي، يكشف عن أنساق السلطة والتمثيل والمعنى. فكتاب العوادي لا يضيف فقط معرفة جديدة حول موضوع الطعام، بل يقدّم نموذجا إجرائيا يمكن الإفادة منه في دراسة موضوعات أخرى ظلّت خارج دائرة الاهتمام النقدي.

التقويم والمناقشة:

يمثّل كتاب «الطعام والكلام: حفريات بلاغية في التراث العربي» مشروعا نقديا يتجاوز حدود القراءة الموضوعاتية البسيطة ليقترح إعادة نظر جذرية في أدوات تحليل الخطاب التراثي؛ فالقيمة المعرفية للعمل لا تكمن في تتبّع حضور الطعام في النصوص العربية فحسب، بل في مساءلة الأنساق العميقة التي تجعل من الغذاء وسيطا بلاغيا وثقافيا فاعلا في بناء المعنى.

وكتاب العوادي يقدم إضافة نوعية للبلاغة العربية المعاصرة من خلال نقلها من «علم الأسلوب الصرف» إلى «بلاغة الحياة». تكمن القيمة العلمية للكتاب في قدرته على الربط بين «المحسوس» (الطعام) و«المجرد» (البلاغة)، مما يفتح آفاقا للدراسات الأنثروبولوجية في التراث العرب، إلا أن الدراسة تثير نقاشا نقديا حول «ذكورية الكرم» في التراث؛ حيث يظهر الرجل -غالبا- بطلا «وافر العطاء» والمرأة عاذلة «بخيلة»، وهو ما فككه العوادي ببراعة مبينا أن رؤية المرأة كانت «واقعية اقتصادية» تهدف لصيانة حياة العيال، بينما رؤية الرجل هي «فخرية استعراضية»[1].

كما أن الكتاب يطرح تساؤلا حول «أخلاقيات التطفيل»؛ فهل هو مجرد شراهة أم صراع طبقي ضد احتكار الثروة؟ يميل البحث إلى اعتباره «تمرد الفقراء» الذين جعلوا من

1. سعيد العوادي، الطعام والكلام، ص328.

ألسنتهم سلاحا لاختراق موائد الأثرياء[1]. إن منهج «الحفريات» الذي اتبعه المؤلف نجح في استنطاق صمت النصوص، لكنه يفتح الباب لمزيد من البحث في «بلاغة الجسد» وتأثير الحواس الأخرى في تشكيل العقل العربي.

في المجمل، يقدّم الكتاب نموذجا ناضجا لكيفية الاشتغال على التراث بمنهج معاصر، دون السقوط في إسقاطات تعسفية أو نزعة تحديثية فجّة. فهو يوازن بين احترام النصوص في سياقها الأصلي، وإعادة قراءتها في ضوء أسئلة النقد الثقافي، مما يجعل منه مرجعا مهما في دراسات البلاغة الثقافية.

الخاتمة:

ختاما، إن كتاب «الطعام والكلام» ليس مجرد جرد لأنواع المآكل، بل هو إثبات بأن العقل العربي كان «يطبخ» لغته بمقادير دقيقة من الحكمة والملح والجمال، لقد انتهت هذه الرحلة «الحفرية» إلى أن البلاغة ليست ترفا لفظيا، بل هي استجابة لضرورات الحياة والوجود، وكما بدأنا بـ «مفتحة» نختم بـ «تحلية» مستلهمة من روح التراث: إن الكلام الجميل هو أشهى غذاء للروح، وإن مائدة العلم هي الوحيدة التي كلما زاد آكلوها زادت بركتها ونفعها. وهل البلاغة في جوهرها إلا «عسل الحكمة» الذي يقطر من لسان بليغ، و«ملح المعرفة» الذي يصلح فساد الأيام، كما لا يصلح الطعام إلا بالملح»[2].

1. سعيد العوادي، الطعام والكلام، ص332.
2. نفسه، ص167.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.
- سعيد (العوادي)، الطعام والكلام: حفريات بلاغية ثقافية في التراث العربي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2023م.



المساهمون في العدد

- إدريس الخضراوي
- أيوب الطاهري
- بلقاسم الجطاري
- بوشعيب ملوك
- حسن المودن
- خديجة شقرون
- رشيد وديجي
- سعيد الفلاق
- شكري المبخوت
- صلاح الدين أشرقي
- عبد العاطي السطوري
- محمد بازي
- محمد حماني
- محمد عدناني
- محمد النوسفاوي
- محمد واقديم
- المصطفى كيتو
- معاذ بن طالب
- منير بورد
- يونس آيت ابراهيمي

الملفات المقترحات للعددين المقبلين

- البلاغة والتأويليات.
- الأدب وتكامل العلوم الإنسانية.